Das Erlebnis der Wirklichkeit und seine künstlerische Gestaltung in Joseph Conrads Werk

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Johanna Burkhardt
aus Naumburg/Saale

Marburg 1935.
Buchdruckerei Hermann Bauer
in Marburg.

Als Dissertation angenommen am 1. Nov. 1934.
Berichterstatter: Professor Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 14. November 1934.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Literaturverzeichnis.

I. Werke von Joseph Conrad.[1])

The Works of Joseph Conrad. The Uniform Edition. J. M. Dent & Sons Ltd London and Toronto 1923 ff.
G. Jean-Aubry: Joseph Conrad, Life and Letters. New York 1927.

II. Literatur über Joseph Conrad.

a) Einzeldarstellungen.

Bendz, Ernst: Joseph Conrad, An Appreciation. Gothenburg 1923.
Curle, Richard: Joseph Conrad. A Study. London 1914.
— — The Last Twelve Years of Joseph Conrad. London 1928.
David, Maurice: Joseph Conrad, l'homme et l'oeuvre. Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique. 1930.
Ford (Hueffer), Ford Madox: Joseph Conrad, A Personal Remembrance. London 1924.
Galsworthy, John: Castles in Spain and Other Screeds: Reminiscences of. Conrad. Preface to Conrad's Plays. Six Novelists in Profile.
Mégroz, R. L.: A Talk with Joseph Conrad and a Criticism of his Mind and Method. London 1926.
Morf, Gustav: The Polish Heritage of Joseph Conrad. London 1930.
Nouvelle Revue Française, Déc. 1924: Hommage à Joseph Conrad.
Stauffer, Ruth M.: Joseph Conrad, His Romantic-Realism. Boston 1922.
Walpole, Hugh: Joseph Conrad. London 1916.

---

1) Im Text verwandte Abkürzungen der Titel:
A. F. = Almayer's Folly.
Ch. = Chance.
L. E. = Last Essays.
L. J. = Lord Jim.
M. S. = The Mirror of the Sea.
N. = The Nigger of the "Narcissus".
N. L. L. = Notes on Life and Letters.
Nostr. = Nostromo.
O. I. = An Outcast of the Island.
P. R = A Personal Record.
R. = The Rescue.
Rov. = The Rover.
Sh.-L. = The Shadow-Line.
T. = Typhoon.
T. U. = Tales of Unrest.
Tw. = Twixt Land and Sea Tales.
U. W. E. = Under Western Eyes.
V. = Victory.
W. T. = Within the Tides.
Y. = Youth.
J.-A. = G. Jean-Aubry: Joseph Conrad, Life and Letters.

b) Allgemeine Darstellungen.

Beerbohm, Max: A Christmas Garland woven by M. B. London 1922.
Cunliffe, J. W.: English Literature During the Last Half-Century. New York 1927.
Drew, Elizabeth E.: The Modern Novel. Some Aspects of Contemporary Fiction. New York.
Fehr, Bernhard: Englische Prosa von 1880 bis zur Gegenwart. Leipzig 1927.
— — Die englische Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit, Leipzig 1930.
— — Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Literaturwissenschaft. Potsdam 1931.
Marinoff, Irene: Neue Wertungen im englischen Roman. Leipzig 1932.
Vowinckel, E.: Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart. Berlin 1926.
Ward, A. C.: Twentieth Century Literature (The Age of Interrogation) 1901 bis 1925. London 1931.
Williams, Harold: Modern English Writers. London 1925.

III. Allgemeines.

a) Literaturgeschichte.

Bonsels, Waldemar: Ueber schöpferische Phantasie. „Die Literatur", Januar 1934.
Brie, Friedrich: Aesthetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts. Freiburg 1921.
Deutschbein, Max: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.
— — Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken. Shakespeare-Jahrbuch, B. 69, S. 6 ff. Leipzig 1933.
— — Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932.
Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, Berlin 1921.
Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig 1921.
Galsworthy, John: The Creation of Character in Literature. (The Romanes Lecture delivered in the Sheldonian Theatre 21 May 1931). Oxford 1931.
Günther, Werner: Probleme der Rededarstellung. Die Neueren Sprachen, Beiheft 13. Marburg 1928.
Hentze, Rudolf: Die proteïsche Wandlung im "Ulysses" von James Joyce. (Diss. Marburg). Die Neueren Sprachen, Beiheft 27. Marburg 1933.
Obradović, Adelheid: Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce. Diss. Marburg 1934.
Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.
Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.
— — Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literatur. wissenschaft. Potsdam 1923.
— — Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens. Leipzig 1916.

b) Philosophie.

Bergson, Henry: Essai sur les Données Immédiates de la Conscience. 22me éd Paris 1924.
— — L'Evolution Créatrice. 37me éd. Paris 1930.
Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Erste Hälfte. Halle 1929.
Jaspers, Karl: Psychologie der Weltanschauungen. Berlin 1919.
— — Philosophie Bd. 2: Existenzerhellung. Berlin 1932.
Kierkegaard, Sören: Der Begriff der Angst. Gesammelte Werke, Bd. 5 (Jena).
Tillich, Paul: Das Dämonische, ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.
— — Religiöse Verwirklichung. Berlin 1930.

Zahlreiche Anregungen verdanke ich außerdem den folgenden Vorlesungen:

Prof. Dr. Max Deutschbein-Marburg: Englische Literatur von 1830—1900. Marburg, S.-S. 1930.
— — Englische Romantik Marburg, S.-S. 1934.
— — Neuenglische Stilistik. Marburg, S.-S. 1934.
Prof. Dr. Erich Frank-Marburg: Grundprobleme der Philosophie im Anschluß an die Interpretation Hegels und Kierkegaards. Marburg, S.-S. 1931.
— — Grundprobleme der Existenzphilosophie. Marburg, S.-S. 1931.
— — Die geistesgeschichtlichen und philosophischen Grundlagen der Gegenwart. Marburg, S.-S. 1934.

Inhalt.

Seite

Einleitung.

A) Joseph Conrads Erlebnis der Wirklichkeit.

I. Die zentrale Fragestellung 2
II. Die innere Gegensätzlichkeit der Wirklichkeit dieser Welt 3
III. Die Stellung des Menschen in dieser Wirklichkeit 17
IV. Die Haltung des Menschen zum Kampf 23
1. Der unproblematische Mensch 23
2. Die „Schattenlinie“ 25
3. Die Fragwürdigkeit des Daseins: Der Mensch als mögliche Existenz angesichts der Grenzsituation 26
a) Die Grenzsituation der geschichtlichen Bestimmtheit 28
b) Die Grenzsituation der Unabwendbarkeit des Leidens (“The End of the Tether”) 34
c) Die Grenzsituation der empirischen Substanz (“Lord Jim”) . 35
d) Die Grenzsituation des Todes (“The Nigger of the ‘Narcissus’”) 38
4. Der Sinn des Daseins: heroisches Ja-Sagen zu der unbegreiflichen schicksalhaften Bestimmtheit 41
5. Dasein als Flucht vor der Wirklichkeit des Lebens — Entwürdigung des menschlischen Daseins 44
V. Die Einheit der Menschheit in der Wirklichkeit des Lebens . . . 51

B) Die künstlerische Gestaltung des Wirklichkeitserlebnisses

I. Kunstauffassung und allgemeine Forderungen an die Kunst . . . 57
II. Kunstschaffen: Wirken der “imagination” und Ringen um Gestaltung 58
III. Das Wort als Symbol der Wirklichkeit 70
IV. Die innere Form der Werke 79
1. Der Einfluß der Menschendarstellung auf die innere Form . . . 79
a) Standpunkt- oder Spiegelungstechnik 81
b) Zeiterlebnis 88
2. Die Einheit des besonderen Themas in ihrer Bedeutung für die innere Form 95

Schluß 107

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554410_0070

Einleitung.

Joseph Conrads Werk entsteht in einer allgemeinen Wende des Lebensgefühls, zu einer Zeit, da ursprüngliches Leben wiedererwacht und sich gegen alle Erstarrung und Verfestigung empört. Diese Ursprünglichkeit findet eine Verkörperung in Joseph Conrad. Seine Kunst ist Ausdruck unmittelbarsten Erlebens der Wirklichkeit.

Die vorliegende Interpretation stellt einen Versuch dar, zu dem Zentrum dieses Wirklichkeitserlebens vorzudringen als dem einheitlichen Grund, in dem sowohl der weltanschauliche Gehalt dieses Werkes als auch Kunstwollen und -schaffen wurzeln. Nur auf diesem Wege kann sich das gesamte Werk als in sich geschlossene Einheit offenbaren, in der alles Einzelne in seiner Beziehung zum Ganzen recht gewürdigt werden kann. Durch eine derart gewonnene Einheitsschau werden auch die allgemein verbreiteten Kennzeichnungen Conrads in das rechte Licht gerückt. Vor allem gewinnt die Bezeichnung „romantischer Realismus", die allzu oft nur sekundäre äußerliche Fakten zum Anlaß hat, erst ihren eigentlichen Gehalt; gleichzeitig zeigt sich aber auch, daß sie — wie jede klassifizierende Formel — dieser Kunst nicht voll gerecht wird. Conrad selbst wehrt sich heftig gegen solche verengenden Abstempelungen seines Werkes.

In dieser Darstellung können nur allgemeinste Grundzüge dieses Wirklichkeitserlebens wie der darin gründenden Kunst gegeben werden. Sie werden dargelegt an wenigen repräsentativen Beispielen. Diese sind vor allem den Werken entnommen, in denen dieses Erleben in stärkster Verdichtung zum Ausdruck kommt. Besonders die unmittelbar auf Conrads weltanschauliche Krise folgende Schaffensperiode von 1896—1902 mit "The Nigger of the 'Narcissus' ", "Lord Jim", "The End of the Tether", in der das Sinnerlebnis menschlichen Daseins seinen geballtesten Ausdruck findet, steht im Vordergrund der Betrachtung.

Ein solcher Versuch der Synthese kann jedoch immer nur unternommen werden in dem Bewußtsein, daß er nicht bis zu den letzten Quellen vorzudringen vermag, daß er immer nur ein Vorwärtstasten ist in Richtung auf ein Ziel, das letztlich unerreichbar bleibt.

A) Joseph Conrads Erlebnis der Wirklichkeit.

I. Die zentrale Fragestellung.

Joseph Conrads gesamtes Werk läßt sich allein begreifen als das Ringen eines Menschen um Wesen und Sinn dieser Welt. Es gipfelt in der Frage: Was ist der Mensch, und welches ist der Sinn seines Daseins?

Wird diese Frage in ihrem ganzen Ernst gestellt, so wird sie dem Menschen zur unausweichlichen Beunruhigung seines Lebens, vor der ihn keine überkommene Weltanschauung schützen kann: allein und ungedeckt muß er dem Leben gegenübertreten im einsamen Kampf um das Geheimnis, das ihn lockt und immer wieder sich ihm entzieht.

So geht Conrad nicht von Voraussetzungen, von lebensfernen Spekulationen aus, um mit ihrer Hilfe das Seiende zu deuten und damit ihnen unterzuordnen. Ausgangspunkt ist für ihn die unmittelbare Gegebenheit der diesseitigen Welt. Ihr Woher und Wohin ist für den Menschen Geheimnis.

Eine religiöse Deutung des Weltalls, die den Sinn dieses Lebens von vornherein in ein Jenseits verlegt, ist für Conrad etwas Fremdes, Schwerzugängliches; doch achtet er sie, wenn er sie im anderen Menschen antrifft.[1]

---

1) Verschmähen aber muß er es, übernatürliche Wesen wie Geister und dergl., diese Geschöpfe einer ausschweifenden Phantasie, im menschlichen Leben am Werke zu sehen. Im Vorwort zu "The Shadow-Line" wehrt er sich gegen die Ausdeutung dieses Werkes als eines Versuchs, an derartig Übernatürliches zu rühren. Ehrfurcht vor dem uns unmittelbar gegebenen reichen Leben mit seinen Wundern und Geheimnissen, ein "spirit of piety towards all things human" (P. R. 25), lassen ihn solche armseligen Fancy-Produkte verachten als ein "mere supernatural, which (take it any way you like) is but a manufactured article, the fabrication of minds insensitive to the intimate delicacies of our relation to the dead and to the living, in their countless multitudes; a desecration of our tenderest memories; an outrage on our dignity. Whatever my native modesty may be it will never condescend so low as to seek help for my imagination within those vain imaginings common to all ages and that in themselves are enough to fill all lovers of mankind with unutterable sadness." (Sh.-L. IX/X), — "The world of the living contains enough marvels and mysteries as it is; marvels and mysteries acting upon our emotions and intelligence in ways so inexplicable that it would almost justify the conception of life as an enchanted state." (Sh.-L. IX). — Nicht nur in diesem Punkte steht Conrad in schärfstem Gegensatz zu R. L. Stevenson, mit dem ihn eine oberflächliche Betrachtungsweise als gleichwertige Vertreter des modernen "Exotismus" gern zusammenstellt. (Vgl. auch in bezug auf das Abenteuerliche S. 24).

Die Annahme eines sittlichen Weltwillens scheitert an den Widersprüchen, der sie im wirklichen Leben begegnet. "The ethical view of the universe involves us at last in so many cruel and absurd contradictions, where the last vestiges of faith, hope, charity, and even of reason itself, seem ready to perish, that I have come to suspect that the aim of creation cannot be ethical at all. I would fondly believe that its object is purely spectacular: a spectacle for awe, love, adoration, or hate, if you like, but in this view — and in this view alone — never for despair!" (P. R., p. 92).

Die Welt — ein Schauspiel. Kein anderer Zweck ist dem Weltall — und damit dem Menschen in ihm — gesetzt. Leben ist Selbstzweck, das Weltall "a universe whose amazing spectacle is a moral end in itself" (P. R., p. 93). Vielleicht ist es so. Wissen kann der Mensch es nicht. Aber dies scheint die einzige Deutung des Lebens zu sein, die nicht letztlich zur Verzweiflung führt. Ueberdies wird sie am ehesten der diesseitigen Welt, so wie sie dem Menschen unmittelbar begegnet, gerecht.

Damit vertritt Conrad aber nicht — wie z. B. Walter Pater — einen ästhetischen Epikureismus[2]; ebensowenig einen Stoizismus, der unberührt das Schauspiel Welt und Leben an sich vorüberziehen läßt. Im Gegenteil: Der Mensch gehört in dieses Schauspiel hinein; erkennt er dies nicht an, so wird er früher oder später am Leben scheitern.[3]

Auch diese Auffassung des Weltgeschehens als eines Schauspiels, das sich selbst Zweck ist, hat also für Conrad nur den Wert einer vorläufigen Annahme, eines Als-Ob. Gegenüber allen Hypothesen, die vorgängig über die diesseitige Welt hinausgreifen, hat sie einen Vorrang, insofern sie sich andersartigen Sinngebungen nicht versperrt; dem unvoreingenommenen, aufgeschlossenen Erleben kann sich hinter dem Schauspiel eine tiefere Bedeutung auftun; diese Welt kann über sich selbst hinausweisen.

II. Die innere Gegensätzlichkeit der Wirklichkeit dieser Welt.

Die Wirklichkeit dieser Welt, in die der Mensch gestellt ist, wird demnach für Conrad zum allgemeinsten Gegenstand des Fragens.

Was bedeutet aber für ihn Wirklichkeit, "reality"?

Es handelt sich jedenfalls nicht um die empirische Tatsächlichkeit; diese wird vielmehr als die nur äußere Erscheinungsweise der eigentlichen Wirklichkeit gewertet. Die Tatsachen und Ereignisse des Alltags sind "mere incidents of the surface", die die "reality"

2) Vgl. Brie, Aesthetische Weltanschauung in der Literatur des 19. Jahrhunderts. S. 68 ff.

3) Vgl. das Scheitern Heysts in "Victory" (unten S. 45).

verdecken (Y., p. 93); "like the foam on the depths of the sea, like a ripple on an unfathomable enigma" (Y., p. 105). Die Wirklichkeit eines Geschehens, auf die es allein ankommt, "the only truth worth knowing", sind nicht äußerliche Tatsachen, "the superficial how", sondern "the fundamental why" (L. J. 56): "..., as if facts could explain anything!" (L. J. 29).

Die sinnliche Naturerscheinung ist nur äußeres Gepränge, nur der gemalte Vorhang über einer dahinter verborgenen Wirklichkeit:

> "The lagoon, the beach, the colours and the shapes struck her more than ever as a luminous painting on an immense cloth hiding the movements of an inexplicable l i f e." (R. 366).
>
> "She saw, she imagined, she even admitted now the r e a l i t y of those things no longer a mere pageant marshalled for her vision with barbarous splendour and savage emphasis." (R. 367).
>
> "The opposite shore of the lagoon had resumed its aspect of a painted scene that would never roll up to disclose the t r u t h behind its blinding and soulless splendour." (R. 369).

"Reality" ist demnach für Conrad das hinter den sinnlichen Erscheinungen verborgene Leben, die Wesenheit der Dinge, ihre t r a n s z e n d e n t a l e W i r k l i c h k e i t. Die Echtheit dieser transzendentalen Wirklichkeit ist die Wahrheit, "t r u t h", nach der er allein strebt. Alles, was sich von dieser "reality" entfernt, versinkt in "unreality", verliert an Wahrheitsgehalt.

Zu dieser gemeinhin verdeckten inneren Wirklichkeit ist dem Menschen jedoch der Zugang nicht völlig versperrt. Zwar wird er ihm nicht eröffnet durch den reflektierenden Verstand, der mit seiner Abstraktion, seiner begrifflichen Analyse eher Leben tötet, statt es eigentlich zu erwecken. Zu diesem inneren Leben vorzudringen, die Dinge zu ihrer transzendentalen Wahrheit zu erheben, vermag allein die "i m a g i n a t i o n". Sie ist das Organ des Menschen für "truth". In einem Akt der Intuition, der visionären Schau, erschließt sich ihr innere Wesenheit.

Dieser Imagination zeigt die verborgene Wirklichkeit ein doppeltes Gesicht. Sie erscheint ihr einerseits als ideale Schönheit, Harmonie und Vollendung, andererseits als beunruhigende Wirrnis, als Chaos. In den Extremen versetzt sie den Menschen jeweils in leidenschaftliche Erregung: in höchstes Glück, selige Ekstase oder in tiefstes Grauen und Entsetzen.

Wir betrachten zunächst die Schau der W i r k l i c h k e i t a l s S c h ö n h e i t und Harmonie. In den folgenden Beispielen wird das Wesen dieser imaginativen Schau offenbar. Im ersten handelt es sich um die Vision eines Schiffes im Mondlicht, im zweiten um die Vision der Themse kurz nach Sonnenaufgang.

> "The moonlight clung to her (= the ship) like a frosted mist, and the white sails stood out in dazzling cones as of stainless

snow. In the magnificence of the phantom rays the ship appeared pure like a vision of ideal beauty, illusive like a tender dream of serene peace. And nothing in her was real, nothing was distinct and solid . . ." (N. 145).[4]

". . . the sun had risen in a warm and glorious splendour above the smooth immense gleam of the enlarged estuary. Wisps of mist floated like trails of luminous dust, and in the dazzling reflections of water and vapour, the shores had the murky, semi-transparent darkness of shadows cast mysteriously from below . . . it was then, in a moment of entranced vision an hour or so after sunrise, that the river was revealed to him for all time, like a fair face often seen before, which is suddenly perceived to be the expression of an inner and unsuspected beauty, of that something unique and only its own which rouses a passion of wonder and fidelity and an unappeasable memory of its charm." (Ch. 276/277).

Die Intuition wird zwar ausgelöst durch die sinnliche Erscheinung, ihr Wesen besteht aber in einem Transzendieren über sie. Daher ist sie nur möglich, sofern die empirische Wirklichkeit unaufdringlich ist. Dies ist in beiden Beispielen der Fall: das Mondlicht umhüllt das Schiff wie ein überfrorener Nebel, nimmt der Erscheinung alles Feste und Bestimmte ("real" hat hier die Bedeutung greifbarer, empirischer Realität); über dem in der Sonne glänzenden Flusse schweben leuchtende Nebelstreifen, und blendende Spiegelungen in Wasser und Dampf umflirren das Ganze. Die Ufer verlieren ihre Materialität und nehmen die düstere Durchsichtigkeit von aus der Tiefe geworfenen Schatten an.

Die Entmaterialisierung bedeutet ein Durchleuchten-Lassen der inneren transzendentalen Wirklichkeit. Das Geschaute erscheint wie eine Illusion ein Traumbild.[5] Der Schauende fühlt sich in einen eigentümlichen Trancezustand versetzt, einen Zustand der Ekstase, in dem etwas Uebersinnliches ihn mit geheimer Zauberkraft bannt. Damit verbindet sich zugleich eine leidenschaftliche Erregtheit, eine Steigerung des Ich im Gefühl der Bindung an das Geschaute. Als ein bleibender Besitz wirkt diese Offenbarung wunderbarer Wahrheit weiter im Menschen, eine nie wieder zu beruhigende Erinnerung, die sein ganzes weiteres Leben richtunggebend bestimmen wird in der Treue zu dieser Wahrheit.

Diese Schau innerer Wirklichkeit ist eine Gnadengabe des Augenblicks; sie ist weder zu erzwingen noch vorauszusehen. Dem jungen Powell kommt sein Erlebnis der Themse ganz plötzlich und

4) "She (= the brig) was beautifully precious. His loving eyes saw her floating at rest in a wavering halo, between an invisible sky and an invisible sea, like a miraculous craft suspended in the air." (R. 203).

5) Vgl. die auf S. 10/11 angeführte Vision: "like an illusion" (Y. 38), "like the sea of a dream" (Y. 41).

unvermutet. Allerdings ist eine solche Schau nur möglich in der Einsamkeit, wenn der Mensch ganz mit sich allein ist. Und vor allem: er muß aufgeschlossen sein für dieses Erlebnis, er muß dem sich ihm Offenbarenden von vornherein mit einer inneren Teilnahme gegenüberstehen. Diese Teilnahme kann sich steigern zu einem Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit, noch ehe sich die ganze Wirklichkeit in momentaner Intuition offenbart hat. Lingards Liebe zu seiner Brig sieht diese plötzlich in überirdischer Wunderbarkeit und Schönheit ("his loving eyes saw her . . .").

Die empirische bruchstückhafte Wirklichkeit wird in dieser Schau zu einer höheren, vollkommenen Wirklichkeit emporgehoben. Die Imagination schaut hinter der empirischen Erscheinung ihre transzendentale Idee. Diese offenbart sich als Schönheit, als "ideal beauty". Die Themse erscheint plötzlich in einer "inner and unsuspected beauty". Diese ideale Schönheit ist kein abstrahierter, allgemeiner Begriff — denn sie kann ja nur intuitiv erfaßt werden —, sondern individuelle Idee; sie ist "something unique and only its own" (Ch. 277), einzig und nur dem Einzelding zu eigen; sie hat keine allgemeine, sondern nur individuelle Gültigkeit.

Solche Schönheit idealer Wesenheit offenbart sich der Imagination auch im Menschen. In Gestalt der Liebe erschaut sie in ihm seine individuelle Idee, erhebt sie ihn zur Vollendung und Schönheit. Die Liebe wird für Conrad in letzter Linie nicht durch den Gegenstand der Liebe hervorgerufen, sondern durch eine lebendige innere Kraft des Liebenden:

> "You do not love because of what is in the other. You love because of something that is in you — something alive — in yourself. . . A capacity in you. And not everyone may have it — not everyone deserves to be touched by fire from heaven." (R. 130).

Amy Foster in ihrer Dumpfheit muß einmal in ihrem Leben genügend Imagination besessen haben, um zu lieben, um in dem fremdrassigen, andersartigen Menschen eine Schönheit zu entdecken, wie nur die Harmonie schaffende Imagination es vermag:

> "It's enough to look at the red hands hanging at the end of those short arms, at those slow, prominent brown eyes, to know the inertness of her mind — an inertness that one would think made it everlastingly safe from all the surprises of imagination. And yet which of us is safe? At any rate, such as you see her, she had enough imagination to fall in love." (T. 107). "She fell in love under circumstances that leave no room for doubt in the matter; for you need imagination to form a notion of beauty at all, and still more to discover your ideal in an unfamiliar shape." (T. 109).[6]

6) Als eine solche verklärende Kraft empfindet auch Renouard seine Liebe zu Felicia ("The Planter of Malata" in W.T., p. 78).

Auch die eigene individuelle Idee kann sich dem Menschen offenbaren.

Durch sein Erleben, emotional-intuitiv, kann er an einem Reich der Ideen, der Wesenheiten mit dem Charakter des idealen Ansichseins, teilhaben und damit dieses Dasein transzendieren. Er kann in der Realisierung dieser Ideen den höchsten Sinn menschlichen Lebens erblicken. Damit gewinnt die Ideenwelt Wertcharakter und greift dynamisch in das menschliche Leben ein: im Werten erfährt der Mensch das Drängen des ideenhaft Existierenden zur Gestaltung, zur Formwerdung in der diesseitigen Welt: er sieht sich vor Aufgaben gestellt.

Die emotionale "responsiveness" gegenüber dieser Welt der Ideen, das Erleben von Werten, das das praktische Leben richtunggebend bestimmt, bezeichnet Conrad als "romantic". Die „romantische Seite" Tom Lingards ist "that responsive sensitiveness to the shadowy appeals made by life and death" (R. 74); diese Forderungen erstehen ihm aus seinem Glauben an Ideen, deren höchste für ihn die der Freundestreue ist. Die "romantic necessity", die sein Leben beherrscht, besteht darin, seinem Freunde, einem Eingeborenen, und dessen Stamm gegenüber den eindringenden Europäern wieder zu ihrem Recht zu verhelfen (R. 115). Unter der zwingenden Macht dieser Ideen lebt er "very lonely, dangerous and romantic" (R. 215).

Die individuelle Idee stellt sich nun dar als eine eigentümliche, durch die Imagination vollzogene Verdichtung von ideenhaft existierenden Werten. In der Gestalt des Jim schafft Conrad den "romantischen" Menschen in seiner höchsten Steigerung. Jim ist der Mensch mit dem Drang, ewig seinem Traum vom wahren Ich zu folgen. Dieser Traum ist eine Schau seiner Imagination.

> "He, on his side, had that faculty of beholding at a hint the face of his desire and the shape of his dream, without which the earth would know no lover and no adventurer." (L. J. 175).

Er sieht sein Selbst in seiner idealen Vollkommenheit ständig vor sich als ein in der Ferne winkendes Ziel.

Diese visionäre Welt ist für Jim die eigentliche Wirklichkeit des Lebens; schon in früher Jugend sieht er sein Traumbild gleichsam als ein vollkommenes Ich im Diesseits vor sich her wandeln:

> "He loved these dreams and the success of his imaginary achievements. They were the best parts of life, its secret truth, its hidden reality. They had a gorgeous virility, the charm of vagueness, they passed before him with a heroic tread; they carried his soul away with them and made it drunk with the divine philtre of an unbounded confidence in itself." (L. J. 20).

"I could see in his glance darted into the night all his inner being carried on, projected headlong into the fanciful realm of recklessly heroic aspirations. . . With every instant he was penetrating deeper into the impossible world of romantic achievements. He got to the heart of it at last! A strange look of b e a t i t u d e overspread his features, his eyes sparkled in the light of the candle burning between us; he positively smiled! He had penetrated to the very heart — to the very heart. It was an e c s t a t i c smile that your faces — or mine either — will never wear, my dear boys." (L. J. 83/84).[7]

Auch hier ist die Intuition wieder gekennzeichnet als ein Transzendieren des Ich in eine andere Welt, "the fanciful realm", "the impossible world of romantic achievements". Das in dieser Ekstase Geschaute spiegelt sich in einem selig entrückten Lächeln, einem Leuchten der Augen. Die Welt, in die das Ich transzendiert, erscheint dem anderen zunächst als eine unmögliche, phantastische Traumwelt; daß sie eigentliche Wirklichkeit ist, muß sie erst durch ihr Wirksamwerden in der empirischen Welt beweisen.

Immer wieder wird diese Seite seiner Imagination, die auf sein Persönlichkeitsideal gerichtet ist, als "romantisch" bezeichnet:

"He wouldn't let me forget how imaginative he was, . . . Even Stein could say no more than that he was r o m a n t i c." (L. J. 224).

Charakteristischerweise ist es Stein — selbst ein durchaus "romantischer" Mensch (L. J. 215) —, der Jim sofort in seinem eigentlichen, dem seinen verwandten Wesen erfaßt: "'He is romantic.'" (L. J. 212).[8]

So wird Jims ganzes Leben von einem "exalted egoism" bestimmt (L. J. 416), der ihn seinen Mitmenschen entzieht. Es geht ihm allein um sein "ideal of conduct" (L. J. 416), um die Verwirklichung der Werte Mut, Tapferkeit und — über allem — Treue im Dienste der gewählten, ihm anvertrauten Aufgabe.[9]

---

7) Symbolisch wird diese Vision dargestellt, als Jim in Gedanken an sein zukünftiges Leben seine Augen über die unendliche Weite des Meeres wandern läßt: "'I shall be faithful,' he said, quietly. 'I shall be faithful,' he repeated, without looking at me, but for the first time letting his eyes wander upon the waters, whose blueness had changed to a gloomy purple under the fires of sunset. . . . . Who could tell what forms, what visions, what faces, what forgiveness he could see in the glow of the west!" (L. J. 334).

8) Vgl. auch L. J. 332, 334, 393.

9) Jim erlebt dieses Ideal nicht als ein bloß individuelles, ihn allein verpflichtendes, sondern er glaubt an seine Allgemeingültigkeit. Der Wert oder die Wertgruppe hat die Tendenz, sich als allgemeingültig und -verpflichtend darzubieten. Daher ist für ihn das Streben, sein Persönlichkeitsideal zu verwirklichen, gleichbedeutend mit dem Ziel, gleich zu werden jenen "impeccable men who never fall out of the ranks" (L. J. 393). Daher auch sein gesteigertes äußeres Ehrgefühl: die Beurteilung durch die Mitwelt wird von ihm als berechtigter — wenn auch nicht alleiniger — Maßstab des inneren Wertes an-

Diese gesamte bisher charakterisierte Einstellung zur Wirklichkeit nennt Conrad ein "romantic feeling of reality":

". . . the romantic feeling of reality was in me an inborn faculty. This in itself may be a curse but when disciplined by a sense of personal responsability and a recognition of the hard facts of existence shared with the rest of mankind becomes but a point of view from which the very shadows of life appear endowed with an internal glow. And such romanticism is not a sin. It is none the worse for the knowledge of truth. It only tries to make the best of it, hard as it may be; and in this hardness discovers a certain aspect of beauty." (W. T. VII/VIII).

In der Tat berührt sich diese Art des Wirklichkeitserlebens auf das engste mit dem der Romantik: für den englischen Romantiker ist die Imagination die zentrale Kraft, die die empirische Wirklichkeit zu ihrer Erfüllung in der transzendentalen Wahrheit emporhebt, also zu ihrer eigentlichen Bedingung und Ursache, dem "life of things", vordringt.[10] In dieser imaginativen Schau vollzieht sich eine Synthese des Endlichen mit dem Unendlichen: das Endliche wird in seiner unendlichen idealen Wesenheit geschaut.

Diese Art des Erlebens verleiht den nüchternen Tatsachen des Daseins eine innere Leuchtkraft, verklärt sie im Durchleuchtenlassen des wahren Lebens durch die bloß oberflächlichen Schatten. Zwar bedarf diese Kraft der ständigen Ueberwachung und Zügelung durch das Bewußtsein der harten Lebenstatsächlichkeit. Aber innerhalb dieser notwendigen Grenzen ist der "romantische Blick" ein Segen: er vermag die innere Schönheit eines äußerlich noch so harten Daseins zu entdecken.[11]

---

erkannt, eben aus dem Glauben an die Allgemeingültigkeit und -anerkennung der für ihn maßgebenden Werte. Das äußere Ehrgefühl hat daher bei Jim nicht die Tendenz, das innere Ehrgefühl zu ersetzen wie bei Nostromo (s. u. S. 20). Um dies recht deutlich zu machen, kontrastiert Conrad Jim mit dem Franzosen, dem nur die äußere Ehre als "real", als höchster und einziger Wert des Lebens gilt (L. J. 148).

10) " . . . . . that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on, —
Until the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things."
(Wordsworth, Lines composed a few miles above Tintern Abbey, 1. 41 ff.).

11) Conrad betont in diesem Zusammenhang, wie wenig „romantisch" an sich das harte Seemannsleben war, das die Grundlage seiner Kunst bildet: "Even now when I look back on it with a certain regret and positive affection, its colouring wears the sober hue of hard work and exacting calls of duty, things which in themselves are not much charged with a feeling of romance." (W. T. VII).

Die Schau dieser Vollendung und Schönheit versetzt den Menschen in einen Zustand der Steigerung aller seiner seelischen Kräfte: mit gefühlsmäßiger Erregtheit verbindet sich eine gesteigerte Wachheit des Bewußtseins und ein fester Wille, dieser geschauten Wahrheit treu zu bleiben. Sie bleibt in ihm lebendig und beherrscht hinfort sein ganzes Leben in Gestalt seiner freiwilligen Treuebindung.

Eröffnet sich so auf der einen Seite dem Blick eine Welt der Harmonie und Schönheit, so droht ihm auf der anderen abgründiges C h a o s. Diese Schau ist kein Produkt romantischer Imagination, sondern steht in diametralem Gegensatz zu romantischem Wirklichkeitserleben.

Ganz allgemein läßt sich diese Wirklichkeit als der Bereich irrationaler Lebenskräfte — physischer und emotionaler Natur — umreißen.

Erste Anklänge dieses Wirklichkeitserlebens weist die Vision des Ostens in "Youth" auf, von der ich hier nur einige charakteristische Stellen anführen kann:

"A red light burns far off upon the gloom of the land, and the night is soft and warm . . . suddenly a puff of wind, a puff faint and tepid and laden with strange odours of blossoms, of aromatic wood, comes out of the still night — the first sigh of the East on my face. That I can never forget. It was impalpable and enslaving, like a charm, like a whispered promise of mysterious delight. . . The scented obscurity of the shore was grouped into vast masses, a density of colossal clumps of vegetation, probably — mute and fantastic shapes. And at their foot the semicircle of a beach gleamed faintly, like an illusion. There was not a light, not a stir, not a sound. The mysterious East faced me, perfumed like a flower, silent like death, dark like a grave. And I sat weary beyond expression, exulting like a conqueror, sleepless and entranced as if before a profound, a fateful enigma." (Y. 37/38).

"And then I saw the men of the East — they were looking at me. The whole length of the jetty was full of people. I saw brown, bronze, yellow faces, the black eyes, the glitter, the colour of an Eastern crowd. And all these beings stared without a murmur, without a sigh, without a movement. They stared down at the boats, at the sleeping men who at night had come to them from the sea. Nothing moved. . . This was the East of the ancient navigators, so old, so mysterious, resplendent and sombre, living and unchanged, full of danger and promise. And these were the men. I sat up suddenly. A wave of movement passed through the crowd from end to end, passed along the heads, swayed the bodies, ran along the jetty like a ripple on the water, like a breath of wind on a field — and all was still

again. I see it now — the wide sweep of the bay, the glittering sands, the wealth of green infinite and varied, the sea blue like the sea of a dream, the crowd of attentive faces, the blaze of vivid colour — the water reflecting it all,... (Y. 40/41).

Eine eigenartige, in sich gegensätzliche Wirklichkeit wird hinter diesem Antlitz des Ostens geahnt: Glanz, Leben, geheimnisvolles Entzücken — und Düsterkeit, drohendes Verhängnis, Tod. Eine schicksalschwere Atmosphäre ruht über dem Ganzen.[12] Gerade durch diesen Gegensatz der Verlockung und der gleichzeitigen Bedrohnis fasziniert dieses verborgene Leben den Menschen, schlägt es ihn in seinen Bann.

Am stärksten wird dieses Walten vitaler Urkräfte unter einer stillen, unbeweglichen Oberfläche verspürt in "Heart of Darkness". Hier dringt Conrad in das Herz dieser Wirklichkeit vor, in Finsternis und Wildnis. Hinter dem bedrohlichen Schweigen der ungeheuren Urwälder, im Gewand ihrer Finsternis verbirgt sich geheimnisvolles Leben von überwältigender Macht:

"Beyond the fence the forest stood up spectrally in the moonlight, and through the dim stir, through the faint sounds of that lamentable courtyard, the silence of the land went home to one's very heart-its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life." (Y. 80).

Die Erinnerung an ein geordnetes, zivilisiertes Dasein erscheint wie ein Traum angesichts dieser Lebenswirklichkeit,

"amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence." (Y. 93).

Die Eingeborenen sind lebendiger Teil dieser Wirklichkeit. Sie, die in ihrem Boot gegen die Brandung kämpfen, sind ebenso wirklich in ihrer "wild vitality" wie diese Meeresbrandung selbst: in beiden wirken natürliche Urkräfte, beide haben somit Daseinsberechtigung. Dagegen ist das gleichgültige Vegetieren an Bord des Schiffes unter Menschen, mit denen kein lebendiger Kontakt verbindet, in dieser Lebensferne wie ein sinnloser Trug.

"The idleness of a passenger, my isolation amongst all these men with whom I had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform sombreness of the coast, seemed to keep me away from the truth of things, within the toil of a mournful and senseless delusion. The voice of the surf heard now and then was a positive pleasure, like the speech of a brother. It was something natural, that had its reason, that had a meaning. Now and then a boat from the shore gave one a momentary contact with reality. It was paddled by black fellows. You could see from afar the white of their eyeballs glistening. They

12) Vgl. "the enigmatical, the fateful silence" (Y. 39).

shouted, sang; their bodies streamed with perspiration; they had faces like grotesque masks — these chaps; but they had bone, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement, that was as natural and t r u e as the surf along their coast. They wanted no excuse for being there." (Y. 61).

Hinter dem reglosen Vorhang der Bäume taucht plötzlich wildestes Leben auf:

"But suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage. . . The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there — there you could look at a thing monstrous and free." (Y. 96).

Die Erde erscheint eigentümlich unirdisch. Das Monstrum Leben, das der zivilisierte Mensch sonst nur in Fesseln kennt, begegnet hier in völliger Freiheit. Und doch mutet das phantastische Gebaren dieser Menschen unheimlich wahr an.

"What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage — who can tell? — but t r u t h — truth stripped of its cloak of time." (Y. 96/97).

Diesem wildesten Leben steht eine gespenstische Totenwelt gegenüber. Auch diese rätselhafte, bedrohliche Wirklichkeit enthüllt das Mondlicht; aber hier hat es eine andere Wirkung: sein kaltes, fahles Licht gibt der Landschaft etwas Schattenhaftes, Gespenstisches:

"It robs all forms of matter — which, after all, is our domain — of their substance, and gives a sinister reality to shadows alone." (L. J. 246).

Das Mondlicht besitzt eine verborgene Kraft, eine "occult power" (L. J. 246), die Dinge ihrer empirischen Materialität zu entkleiden und ihre innere düstere Wesenheit sichtbar zu machen.

In solchem unheimlichen Mondlicht offenbart sich Marlow die Wirklichkeit der Insel Patusan, vor der alles menschliche Planen, alle Begeisterung für hohe Ideen zur Unwirklichkeit zu werden scheint:

"It threw its level rays afar as if from a cavern, and in this mournful eclipse-like light the stumps of felled trees uprose very dark, the heavy shadows fell at my feet on all sides, my own moving shadow, and across my path the shadow of the solitary grave perpetually garlanded with flowers. In the darkened moonlight the interlaced blossoms took on shapes foreign to one's memory and colours indefinable to the eye, as though they

had been special flowers gathered by no man, grown not in this world, and destined for the use of the dead alone. Their powerful scent hung in the warm air, making it thick and heavy like the fumes of incense. The lumps of white coral shone round the dark mound like a chaplet of bleached skulls, and everything around was so quiet that when I stood still all sound and all movements in the world seemed to come to an end.
It was a great peace, as if the earth had been one grave, . . ." (L. J. 322/323).

Eine stille Grabeswelt, die nichts mit der uns gewohnten empirischen Wirklichkeit gemein hat, schaut Marlow.

"It was a strange and melancholy illusion, evolved half-consciously like all our illusions, which I suspect only to be visions of remote unattainable truth, seen dimly." (L. J. 323).

Im Illusionären offenbart sich eigentliche Wirklichkeit, die beim grellen Tageslichte unter der Oberfläche verborgen bleibt: "I had looked under its obscure surface." (L. J. 323). Seitdem lebt in Marlows Erinnerung das wesenhafte Sein dieses Fleckes Erde,

"its very existence, its reality — the truth disclosed in a moment of illusion" (L. J. 323).

Unheimliches Leben wie gespenstische Grabesnacht erscheinen in Gestalt des aller Harmonie und Schönheit entgegengesetzten Grotesken. Dem Auge ungewohnt, fremdartig und grotesk sind die Schatten, die das Mondlicht hervorruft. Wie groteske Masken erscheinen die Gesichter der Eingeborenen. Ihr wildes Gebaren, ihr Tanz schrecken zunächst durch ihre Fremdartigkeit und scheinbare Unsinnigkeit, "a black and incomprehensible frenzy":

"We were cut off from the comprehension of our surroundings; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a madhouse." (Y. 96).[13]

Und doch erweckt dies noch kein Grauen und Schaudern — jedenfalls solange der Mensch nicht in törichter Ueberfeinerung davor zurückschreckt.[14] Grauen aber erregen diese vitalen Kräfte, „wenn sie übermächtig werden und sich der Einordnung in die übergreifende organische Form entziehen", wenn sie, zu „Prinzipien des Zerstörerischen" werdend, sich ins Dämonische steigern.[15]

13) Vgl. auch die Schilderung des stummen, grotesken Kampfes der Baumriesen und Schlingpflanzen in "A. F." (71, 166/67).

14) "Let the fool gape and shudder — the man knows, and can look on without a wink. But he must at least be as much of a man as these on the shore." (Y. 97).

15) Tillich, Das Dämonische, S. 6.

Erst dann schaut der Mensch in den wahren „Seinsgrund“ der Dinge als zugleich ihren „Abgrund“.[16]

In der Tiefe der Wälder wird nicht nur wildes Leben verspürt, sondern auch das Wirken geheimnisvoller Mächte, die düster auf Zerstörung sinnen und menschliche Existenz bedrohen.

> “And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect.” (Y. 93).

Auch im Menschen wirken diese elementaren zerstörerischen Kräfte, und nicht nur im Eingeborenen: auch in dem Menschen einer hochgezüchteten Zivilisation, in dem sie bezwungen scheinen, können sie wiedererwachen, diese “forgotten and brutal instincts”, “monstrous passions” (Y. 144). Der Anblick des ungezügelten Machtinstinkts, von dem Kurtz besessen ist, läßt Marlow schaudern:

> “I seemed at one bound to have been transported into some lightless region of subtle horrors, where pure, uncomplicated savagery was a positive relief, being something that had a right to exist — obviously — in the sunshine.” (Y. 132).

Kurtz selbst erfüllt der Blick in die Tiefen dieser Wirklichkeit im Augenblick des Todes mit namenlosem Grauen. (Y. 149).

Fühlt sich der Mensch beim Anblick idealer Schönheit in Andacht und Entzücken in diese Welt emporgehoben, ihrer teilhaftig, so erfüllt ihn im Gegenteil diese Wirklichkeit des Furchtbaren, Bedrohlichen mit einem Gefühl ohnmächtiger Kleinheit und Nichtigkeit. Die Imagination intensiviert dieses Leben zu “overwhelming realities” (Y. 93), “unimaginable terrors” (Tw. 66), zu einer “immensity of life” (Y. 48).[17]

Gegenüber der romantischen Imagination, die die Dinge in eine Sphäre idealer Wesenheit emporhebt und damit die im Endlichen enthaltenen Gegensätze aufhebt in einer sie umgreifenden unendlichen Harmonie, läßt die hier wirkende imaginative Kraft diese Gegensätze nicht nur bestehen, sondern mit intensivierter Gewalt aufeinanderprallen. Diese Form der Imagination, die das unter der Oberfläche verborgene Sein nicht als beruhigende, harmonische Schönheit schaut, sondern als das beunruhigende, unheimliche Groteske, läßt sich am besten bezeichnen als romaneske Imagination.

Seine Steigerung erlebt dieses romaneske Wirklichkeitserlebnis aber erst durch seine Gegensätzlichkeit zu der Schau idealer Wesenheit. Conrads Imagination umfaßt beide Wirklichkeiten und zwar

16) Ebda, S. 10 ff.

17) Vgl. dazu die Ausführungen über die Naturdarstellung, die auf diesem imaginativen Erleben der Wirklichkeit beruht, S. 100 ff.

so, daß beide in völliger, unüberbrückbarer Gegensätzlichkeit vor dem inneren Auge stehen.

Die folgende Darstellung wird zeigen, daß Conrad das rein romantische Wirklichkeitserleben als die Grundlage für das Lebensgefühl all derer betrachtet, die noch nicht zum eigentlichen Leben erwacht sind, also in erster Linie des jungen Menschen; daß aber für ihn jedes wache Leben mit einem Wirklichkeitserlebnis verbunden ist, das auf einer Verbindung von romantischer und romanesker Imagination beruht: allein der Mensch, der die Welt als eine unüberbrückbare Gegensätzlichkeit sieht, ist auf dem Wege zur vollen Wahrheit.[18]

Dieser offene Blick Conrads für die Gegensätzlichkeit der Wirklichkeit wird in seinen Werken repräsentiert durch Marlow, den Sucher nach Wahrheit. Er besitzt im höchsten Maße die Gabe der Ein-Sicht in den anderen Menschen.[19] Verbunden mit einem starken psychologischen Interesse, wird sie zur Voraussetzung für seine Rolle als Mittler zwischen Geschehen und Publikum. Beide Gaben gehen Hand in Hand und sind untrennbar: nur weil er ein starkes Einfühlungs- und Einsichtsvermögen hat, kann ihn ein kurzer Blick schon die Tiefen menschlichen Lebens ahnen lassen und zu weiteren Forschungen und Beobachtungen drängen; und nur durch seine teilnehmende Aufgeschlossenheit für seelische Wirklichkeit kann sein intuitiver Blick in solche Tiefe dringen.

Aber auch für Marlow ist das Sich-Versenken, das Sich-Bemühen um intuitive Erkenntnis der Wirklichkeit nur eine Vorbedingung für diese Schau, die selbst auch für ihn nur ein — oft unerwartetes — Gnadengeschenk des Augenblicks ist. In einem solchen Augenblick[20] kann ein noch so kurzer Anblick eines Menschen, ja nur eines Gesichtsausdrucks, eines Augenaufschlags, einer Handbewegung, tiefer in dessen Seele schauen lassen als alles, was man früher oder später mit ihm erlebt, und — erst recht — über ihn erfährt.

---

18) Daß es sich in diesem Falle um eine im tiefsten Grunde einheitliche Kraft, die beide Gegensätze umschließen kann, handelt, zeigen die beiden Gegenpole in bezug auf Imagination: Jim und Captain MacWhirr ("T."). Der eine schaut beide Welten in vollster Intensität, dem anderen mangeln beide, sosehr dies nur möglich ist. Wie sich größter Besitz und stärkster Mangel dieser Kraft *beiden* Menschen zur Rettung und zugleich zur Gefährdung auswirken, wird sich noch aus den folgenden Ausführungen ergeben.

19) Marlow bezeichnet diese Kraft als "mental eyesight" und stellt sie dem "common mind" gegenüber (L. J. 197). Dieses Hinausgehen über die sinnliche Gegebenheit in einer inneren Schau wird versinnbildlicht durch seine Haltung, "the pose of a meditating Buddha" (Y. 162; vgl. 50) Diese Haltung drückt Versunkenheit in innere Anschauung aus. Dieses Meditieren ist streng zu unterscheiden von der Marlow ebenfalls eigenen "reflection"(Vgl. u. S. 87).

20) Marlow nennt einen solchen Augenblick einen "psychological moment" (Ch. 217); dabei hat "psychological" — wie überhaupt bei Conrad (vgl. Ch. 311) — wohl eine tiefere Bedeutung als die einer Erforschung psychischer Fakten.

"It may be that a g l i m p s e and no more is the proper way of seeing an individuality." (Ch. 85).

Nur zweimal hat Marlow einen solchen kurzen Blick in die Seele der jungen Flora de Barral getan, und diese kurzen Einblicke bedeuten mehr als alle übrige Information: als eine "inner knowledge" (Ch. 261) geben sie allein den fruchtbaren Ansatzpunkt für alle weiteren Kombinationen, die — allein — nie zur Wirklichkeit vorzudringen vermögen (Ch. 88). Nur selten hebt sich aus der gewöhnlichen Stumpfheit ein solcher "m o m e n t o f v i s i o n" heraus als ein Erwachen zur Wirklichkeit:

"It's extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. . . Nevertheless, there can be but few of us who had never known one of these r a r e m o m e n t s o f a w a k e n i n g when we see, hear, understand ever so much — everything — in a f l a s h — before we fall back again into our agreeable somnolence. I raised my eyes when he spoke, and I saw him as though I had never seen him before." (L. J. 143).

"There was a moment of real and profound intimacy, unexpected and short-lived like a g l i m p s e of some everlasting, of some saving t r u t h." (L. J. 241).

Marlows gesamtes „Wissen" um Jim beruht auf solchen "glimpses":

"The views he let me have of himself were like those g l i m p s e s through the shifting rents in a thick fog — bits of vivid and vanishing detail"; sie geben nicht das Ganze, nähren nur den Wissensdurst. (L. J. 76).[21]

Dieser Einblick in die innere Wirklichkeit ist nicht notwendig an die sinnliche Gegenwart des betreffenden Menschen gebunden; auch aus einer Mitteilung, die sich in eine Kette bisher noch nichtssagender Nachrichten über einen Menschen einfügt, kann plötzlich intuitiv sein Bild entstehen. So geht es Marlow im allmählichen Herannahen an Kurtz: lange ist er ihm nur Name, rätselhaft, aber völlig unbestimmt; plötzlich bei der Mitteilung von seiner unmotivierten Rückkehr in die Wildnis „sieht" Marlow ihn zum ersten Mal visionär: "It was a distinct glimpse". (Y. 90).[22]

21) "It was one of those bizarre and exciting glimpses through the fog It was an extraordinary disclosure". (L. J. 114). — "The mist of his feelings shifted between us, as if disturbed by his struggles, and in the rifts of the immaterial veil he would appear to my staring eyes distinct of form and pregnant with vague appeal like a symbolic figure in a picture." (L. J. 133). — ". . . . now and then by a word or a phrase giving one of these glimpses of his very own self . . ." (L. J. 343).

22) Vgl. auch, wie Marlow die Gebärde De Barrals, die ihm ein Zeitungsreporter — uninteressiert undenttäuscht über das wenig Sensationelle — berichtet, intuitiv als den Ausdruck grauenhafter Wirklichkeit erkennt. (Ch. 87).

Als den höchsten Augenblick imaginativer Intuition, der eigene wie Weltwirklichkeit in seiner Fülle umfaßt, betrachtet Marlow den Tod, "that supreme moment of complete knowledge" (Y. 149):

> "perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible. Perhaps!" (Y. 151).

Dies ist nur eine Ahnung, eine letzte Hoffnung für den Sucher nach Wahrheit; denn solange dieser letzte Schritt über die Schwelle nicht wirklich getan ist, muß alles zuvor Geschaute als relativ und unvollkommen erscheinen. Kurtz scheint im Augenblick des Todes diese höchste Wahrheit zu schauen; eine weltumfassende Vision verrät sein Blick,

> "his stare, that could not see the flame of the candle, but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness." (Y. 151).

III. Die Stellung des Menschen in dieser Wirklichkeit.

Die Grundtatsache des menschlichen Lebens beruht darin, daß es in diese Gegensätzlichkeit der Wirklichkeit hineingestellt ist.

Der Mensch hat notwendig Teil an dem Kampf zwischen diesen gegensätzlichen Kräften — solange er sein Menschentum, das ihn über bloßes Lebendigsein hinaushebt, nicht verkümmern läßt. Die durch den Menschen zur Verwirklichung drängenden Ideen stoßen auf den Widerstand der Urkräfte in ihm selbst und außer ihm. Leben bedeutet Kampf, — gleichviel, ob es um die Verwirklichung von Ideen oder um Güter des Daseins geht. Wo das Leben am wirklichsten, da ist auch der Kampf am heftigsten und die Gefahr am größten.

Der Kampf des Menschen mit den Mächten des Lebens außer ihm findet in Conrads Werken seine exemplarische und zugleich symbolische Gestaltung im Verhältnis des Menschen zur Natur, insbesondere zum Meer. Conrad hat in seinem eigenen Seemannsleben dieses Element auf das Intensivste erlebt. Das Meer repräsentiert für ihn die Natur überhaupt; in ihm kommt das Wesen der Natur am reinsten zum Ausdruck; denn es ist innerhalb der Natur am weitesten von allem Menschlichen entfernt:

> "The ocean, a part of Nature farthest removed in the unchangeableness and majesty of its might from the spirit of mankind, . . ." (M. S. 101).

Das Meer steht der Menschheit mit ihrem Streben, ihren Idealen völlig indifferent gegenüber:

"All the tempestuous passions of mankind's young days have passed like images reflected from a mirror, leaving no record upon the mysterious face of the sea." (M. S. 135/136).

Wohl glaubte Conrad einmal — wie alle Jugend —, daß der Mensch und die Natur zu einem harmonischen Weltganzen verbunden seien. In dem Augenblick, da dieser Glaube vor der "cynical indifference of the sea to the merits of human suffering and courage" zerbricht, zur bloßen Illusion wird, da schwindet die „romantische" Liebe zur See. (M. S. 141f.).[23]

Aber der Mensch liegt nicht nur im Kampf mit den Mächten außer ihm. Der eigentliche Konflikt im menschlichen Dasein entsteht erst durch den Widerspruch der Ideen und der vitalen Urkräfte im Menschen selbst. In Jim z. B. ist es der Lebenswille, der in Gestalt der Furcht vor dem Tode ihn seinem Ideal untreu werden läßt; diese Furcht verspürt er von nun an als einen ständig lauernden Feind in sich, den es zu vernichten gilt.

An diese im eigenen Innern vorhandenen — oft schlummernden — Kräfte tritt die Versuchung heran und bewirkt so oft genug eine dämonische Selbstzerstörung des Menschen von innen heraus, eine Zerstörung der selbstgeschaffenen geistigen Gestalt. In "Heart of Darkness" ist die Selbstzerstörung einer solchen dämonischen Persönlichkeit dargestellt. Kurtz zieht hinaus in die Welt der Primitiven im Dienste des Kulturfortschritts, erfüllt von den Ideen, für die er eintreten will, noch unberührt von den niedri-

23) Sie macht der bloßen "intimacy" Platz, die auf dem Gefühl der inneren Verwandtschaft alles Lebendigen beruht. Der Seemann ist auf das Zusammenleben mit dieser Macht angewiesen, er ist von ihr abhängig. Je größer diese Abhängigkeit, um so größer auch die Vertrautheit. Dem Seemann früherer Zeiten war die See "not a navigable element, but an intimate companion . . . The close dependence upon the very forces that, friendly to-day, without changing their nature, by the mere putting forth of their might, become dangerous to-morrow, make for that sense of fellowship which modern seamen, good men as they are, cannot hope to know." (M. S. 71/72). Das moderne Dampfschiff, das sich auf alle nur mögliche Art gegen seinen Gegner im vorhinein versichert, kann sich nie so sehr mit ihm vertraut fühlen wie das alte Segelschiff, für das jede Bedrohung eine individuelle Kampfstellung erforderte, für das aber auch jeder Sieg eine individuelle Errungenschaft war. Der Gegner ist für den Seemann der alten Generation nicht die durch den Verstand des Menschen allmählich überwundene Materie, zu der es keine menschlichen Beziehungen gibt, sondern vielmehr die lebendige Kraft, die ihm als etwas Gleichartiges gegenübersteht, mit der er sich messen muß. Daher das Bestreben, die Naturmächte zu personifizieren, wie es der Instinkt des primitiven Menschen tut: "the instinct of primitive man, who seeks to personify the forces of Nature for his affection and for his fear, is awakened again in the breast of one civilized beyond that stage even in his infancy." (M. S. 71). All die „wunderbaren" Errungenschaften des menschlichen Geistes in der Unterjochung der Natur bringen das Leben um seinen Reiz und sind letztlich doch erfolglos: "It may render life more tame than perhaps it should be. I do not mean that any marvel of applied science can tame the wild spirit that lurks in all men, and of which the proofs are not far to seek. It only makes the condition of our pilgrimage less exciting." (L. E. 35).

gen, egoistischen Instinkten der anderen Kolonisten. Aber ganz in der Tiefe schlummert ein Drang nach Ansehen und Macht: seine Pionierstellung in dieser unzivilisierten Welt wird ihm zum Verhängnis, zur Versuchung, der er erliegt: er vergißt seine Aufgabe im Dienste der Menschheit, das Asoziale seiner Natur wird übermächtig, sein einziges Streben ist nur noch Macht. Die Wildnis hat ihn in ihren Bann gezogen:

> "I tried to break the spell — the heavy, mute spell of the wilderness — that seemed to draw him to its pitiless breast by the awakening of forgotten and brutal instincts, by the memory of gratified and monstrous passions . . .; this alone had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations . . . the terror of the position was . . . in this, that I had to deal with a being to whom I could not appeal in the name of anything high or low. I had, even like the niggers, to invoke him — himself — his own exalted and incredible degradation. There was nothing either above or below him, and I knew it. He had kicked himself loose of the earth. Confound the man! he had kicked the very earth to pieces. He was alone, . . ." (Y. 144).

Nichts steht mehr über oder unter diesem Menschen; er ist selbst zum Chaos geworden; die Wildnis hat völligen Besitz von seiner Seele genommen, "sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation." (Y. 115). Das helle Elfenbein ist das Symbol der lockenden Versuchung durch die Finsternis, der er erlegen ist; er frohlockt im Besitze dieser Gabe der Wildnis, er glaubt alles zu besitzen, was ihm des Besitzes wert erscheint; und dabei vermeint man schon das gräßliche Hohngelächter der Wildnis zu vernehmen, von deren finsteren Mächten er ganz besessen ist. (Y. 116). Er wird zum Opfer dieser "powers of darkness": "His was an impenetrable Darkness." (Y. 149). Seine einstigen Ideale spiegeln sich nur noch in seinen berauschenden Reden; und zuletzt bleibt nur noch seine faszinierende Stimme: "It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart." (Y. 147). Erst im Augenblick des Todes erhebt er sich über sein Leben und blickt in den Abgrund:

> "He cried in a whisper at some image, at some vision — he cried out twice, a cry that was no more than a breath — 'The horror! The horror!'" (Y. 149).

Das ist sein Ende; aber dieses Ende bedeutet gleichzeitig einen Sieg, das Aufleuchten eines höheren Seins, demgegenüber die Nacht des gelebten Lebens nur grauenhaftes Entsetzen wecken kann. (Y. 151).

In "Nostromo" wird die Macht der äußeren Umstände, die dem Menschen zum Verhängnis wird, ihn zum Verrat an sich selbst führt, noch stärker betont. Nostromos innere Ehre steht und fällt mit dem Bewußtsein, "incorruptible and faithful" zu sein (502) und dem bedrohten Staate in der höchsten Gefahr mit dem Einsatz seines Lebens zu dienen. Gleichzeitig vermischt sich aber damit der Stolz auf die Anerkennung seiner Dienste, auf sein Ansehen; er steigert sich zur Eitelkeit, zum Ehrgeiz und ist als solcher nicht zum wenigsten Ansporn für seine tollkühne Rettung des Silberschatzes für den Staat. Da erfährt er, daß er in den Augen seiner Mitwelt nicht mehr bedeutet als ein bloßes Mittel zum Zweck, dessen Leben nichts gilt. Gleichzeitig entdeckt er das Fehlen von vier Silberbarren in dem geretteten Schatz, von dessen gelungener Entführung seine Umwelt noch nichts weiß: man würde ihm das geheimnisvolle Verschwinden nicht glauben, seine äußere Ehre wäre auf immer vernichtet. Dieses verhängnisvolle Zusammenwirken der Umstände führt ihn zum Verrat an seinem ursprünglichen Ideal: er läßt die anderen in dem Glauben, daß der Silberschatz verloren sei, und behält ihn für sich. Er vergißt seine innere Ehre; auch das äußere Ansehen ist ihm nicht mehr Ersatz als höchster Wert. Damit zerreißen die letzten — nur noch äußerlichen — sozialen Bindungen, die ihn mit seinen Mitmenschen verbanden: der Silberschatz macht auch den unbestechlichen Nostromo zu seinem Sklaven (501/502). Auch er erkennt erst in seiner Todesstunde, daß das Leben einen höheren Sinn erhalten kann als durch äußeres Ansehen und Reichtum: nämlich durch unbestechliche Treue und über allem durch Liebe. Im Bekenntnis seiner Todesstunde befreit er sich von der Last des Silbers, das ihn vernichtet hat. (559).

In diesem Kampfe bedarf der Mensch eines gewissen Maßes an innerer Beständigkeit.[24] Diese Festigkeit und Standhaftigkeit im Dasein ist seine Substanz, "the edge of his temper, and the fibre of his stuff" (L. J. 10). Sie ist eine angeborene, instinktive Kraft, ein "instinct of courage", "that inborn ability to look temptations straight in the face — a readiness unintellectual enough, goodness knows, but without pose — a power of resistance, don't you see, ungracious if you like, but priceless — an unthinking and blessed stiffness before the outward and inward terrors, before the might of nature, and the seductive corruption of men." (L. J. 43). Diese Substanz ist die Widerstandskraft des Menschen gegen jede Versuchung, die ständige Bereitschaft zum Widerstand ohne jede Ueberlegung; sie ist die Kraft zur Hingabe an die Aufgabe, zur Treue, die nicht jedem Menschen im gleichen Maße gegeben ist.[25]

24) ". . . the Dark Powers whose real terrors, always on the verge of triumph, are perpetually foiled by the steadfastness of men." (L. J. 121).

25) "your own innate strength", "your own capacity for faithfulness", "your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, back-breaking

Diese Substanz kann sich nur in der Erprobung durch das Leben bewähren. Der wahre Wert des Menschen kann sich nur erweisen in der Wirksamkeit. Darum muß er mit Freuden das Leben, das seine Substanz ständig auf die Probe stellt, bejahen. Conrad liebt daher das Leben zur See,

"the sea that gives nothing, except hard knocks — and sometimes a chance to feel your strength". (Y. 42).[26]

Meist konzentriert sich diese Erprobung menschlicher Echtheit auf einen winzigen kritischen Zeitraum, eine Katastrophe, die zum Gericht wird:

"the truth can be wrung out of us only by some cruel, little, awful catastrophe". (L. J. 325).

In der Unvorhergesehenheit dieser Prüfung beruht ihre Zuverlässigkeit. Vergebens versucht Jim sich zu verteidigen damit, daß er unversehens von der Versuchung überfallen, gleichsam verraten worden sei.[27] Dies ändert nichts an der Tatsache seines Versagens.

Allerdings bedarf diese Widerstandskraft eines Rückhalts an einem starken Glauben,

"a faith invulnerable to the strength of facts, to the contagion of example, to the solicitation of ideas", "that belief in a few simple notions you must cling to if you want to live decently and would like to die easy" (L. J. 43).

Nur die wenigen einfachen Ideen, die der Mensch als höchste Werte erlebt hat, an die er unbedingt glaubt, können seine Kraft stärken. Alle anderen Ideen, die nur von außen durch die „Hintertür" an ihn herantreten, zehren nur an seiner Substanz, vermindern nur den ursprünglichen Glauben:[28]

Krassestes Beispiel dafür, daß solche von außen aufgenommenen Ideen keineswegs den Wert eines Menschen ausmachen, ist Kurtz

---

business" (Y. 116/117). — So wie der Einzelmensch, hat auch ein Volk seine eigene angeborene Substanz, die ihm seinen eigenen Wert verleiht. Die innere Substanz des englischen Volkes, die ihn von Anbeginn gewonnen hat, findet Conrad bewundernd auch in der verkommensten englischen Schiffsbesatzung, die in Zeiten der Gefahr ihren Mann steht ohne Drill, ohne Vorbild, ohne Lob, auch ohne Pflichtgefühl: "it was something in them, something inborn and subtle and everlasting. . . . There was a completeness in it, something solid like a principle, and masterful like an instinct — a disclosure of something secret — of that hidden something, that gift of good or evil that makes racial difference, that shapes the fate of nations." (Y. 28/29).

26) Vgl. auch Y. 36! — So empfindet Conrad auch die Arbeit als eine Gelegenheit zur Erkenntnis der eigenen "reality": "I like what is in the work, — the chance to find yourself." (Y. 85).

27) "He had been taken unawares — . . Everything had betrayed him!" (L. J. 95).

28) "Hang ideas! They are tramps, vagabonds, knocking at the backdoor of your mind, each taking a little of your substance, each carrying away some crumb of that belief in a few simple notions. . ." (L. J. 43).

in "Heart of Darkness". Er ist "hohl", "hollow at the core", ein bloßes Gefäß, aus dem die hineingefüllten Ideen wunderbar herausklingen in einer faszinierenden Beredsamkeit. Die Einflüsterung der Wildnis weckt in diesem hohlen Gefäß ein lautes Echo. (Y. 131). Ihm fehlt jede Widerstandskraft:

> "Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, . . . there was something wanting in him — some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence." (Y. 131).[29]

Der Festigkeit dieser Substanz droht Gefahr von der Imagination in beiderlei Gestalt. Davon zeugt "Lord Jim". Die Imagination ist darin ebensosehr rettende Kraft wie Feind des Menschen: "Imagination, the enemy of men, the father of all terrors" (L. J. 11). Sie weckt in Jim die Furcht und bietet so der Versuchung Ansatzpunkte. Er sieht den bevorstehenden Untergang des Schiffes in schrecklicher Deutlichkeit vor sich, "fascinated by the sword hanging by a hair over his imaginative head" (L. J. 96).[30] — Dem Captain Mac Whirr dagegen fehlt diese Imagination, soweit es nur irgend möglich ist.[31] Er gehört durchaus zu jener "good, stupid kind we like to feel marching right and left of us in life, of the kind that is not disturbed by the vagaries of intelligence and the perversions of — of nerves, let us say" (L. J. 44). Er lebt einzig und allein in den Tatsachen des Lebens.[32] Allein seine ungebrochene Selbstsicherheit und Furchtlosigkeit machen ihn seinem furchtbaren Gegner, dem Taifun, gewachsen: als eine ungeschwächte Naturkraft mißt er sich mit dem Element und bleibt Sieger.

Andererseits kann auch eine zu starke Emporsteigerung in die ideale Sphäre die Bewährung im praktischen Leben gefährden. Sie hebt den Menschen über dieses Leben hinaus und läßt seine Widerstandskraft verkümmern. Umso tiefer ist dann der Sturz aus der Illusion in die nackte Tatsächlichkeit. Es ist der Fall Jims. — Auch in dieser Beziehung ist der imaginationslose Mensch gesichert: ihm verstellen keine Illusionen den positiven Tatbestand des Lebens. So kann er selbstsicher und ohne Selbsttäuschung den Aufgaben seines Daseins entgegentreten wie Mac Whirr:

> "Having just enough imagination to carry him through each successive day, and no more, he was tranquilly sure of himself;

---

29) Vgl. auch Y. 119, 145!

30) "His confounded imagination had evoked for him all the horrors of panic, . . ." (L. J. 88). — Vgl. auch L. J. 113, 134.

31) Unmittelbar auf "Lord Jim" folgt in Conrads Werk "Typhoon", — auf das Extrem des imaginativen Menschen das des imaginationslosen Menschen in jeder Beziehung.

32) Seine geistige Haltung zum Leben spiegelt sich in seinen Briefen: sie sind "faithful to facts, which alone his consciousness reflected". (T. 14).

and from the very same cause he was not in the least conceited." (T. 4).

Das besagt aber nicht, daß das Leben Mac Whirrs dem Jims vorzuziehen ist; im Gegenteil: sein Dasein kommt dem einer Naturkraft denkbar nahe. Damit entbehrt es aber des ganzen Reichtums, den menschliches Leben haben kann, er weiß nichts von der Tiefe des Lebens und nichts von seiner Höhe.

"Captain Mac Whirr had sailed over the surface of the oceans as some men go skimming over the years of existence to sink gently into a placid grave, ignorant of life to the last, without ever having been made to see all it may contain of perfidy, violence, and of terror. There are on sea and land such men thus fortunate — or thus disdained by destiny or by the sea." (T. 19).

IV. Die Haltung des Menschen zum Kampf.

1. Der unproblematische Mensch.

In bezug auf die Haltung des Menschen zum Kampf des Lebens unterscheidet Conrad im wesentlichen zwei Phasen.

Auf der einen Seite steht der Mensch, dem das Leben noch nicht zum Problem geworden ist. Dies ist vor allem das Vorrecht der Jugend. Ihr ist es vergönnt, im romantischen Traume der Weltenharmonie zu leben; die Jugend ist die Zeit der "romance of illusions" (Y. 42). Das brennende Schiff, dessen Flammen wie ein Triumph über Nacht und Finsternis emporlodern, wird zum Symbol dieses Feuers der Jugend:

"Oh, the glamour of youth! Oh, the fire of it, more dazzling than the flames of the burning ship, throwing a magic light on the wide earth, leaping audaciously to the sky, presently to be quenched by time, more cruel, more pitiless, more bitter than the sea — and like the flames of the burning ship surrounded by an impenetrable night." (Y. 30). — Vgl. Y. 36/37.

In vorwärtsgerichteter, ziel- und selbstsicherer Aktivität lebt der junge Mensch das ihm aufgegebene Leben, folgt er seinen Idealen, als wäre ihm der Sieg gewiß.

Der Jugend darin verwandt ist der einfache Mensch, der noch in ursprünglicher Naturverbundenheit lebt und handelt. In ihm sieht Conrad wahre Kraft und Größe. Dies Ideal verkörpert sich für ihn am häufigsten im Engländer und besonders im englischen Seemann mit seinem selbstverständlichen, unbedingten Eintreten für die Sache. Der Anblick eines solchen — seiner Meinung nach typischen — Engländers scheint ihm in späterer Rückschau auf seine Jugend seinen ganzen Lebenskurs entscheidend bestimmt zu haben. Tief hat sich ihm das Bild dieses "unforgettable Englishman" eingeprägt:

"He marched rapidly towards the east with the mien of an ardent and fearless traveller. . . The light of a headlong, exalted satisfaction with the world of men and the scenery of mountains illumined his clean-cut, very red face, his short, silver-white whiskers, his innocently eager and triumphant eyes . . .; a small train of three mules followed in single file the lead of this inspiring enthusiast. . . Was he in the mystic ordering of common events the ambassador of my future, sent out to turn the scale at a critical moment on the top of an Alpine pass, with the peaks of the Bernese Oberland for mute and solemn witnesses? His glance, his smile, the unextinguishable and comic ardour of his striving-forward appearance helped me to pull myself together." (P. R. 40/41).

Auf einem imaginativen Enthusiasmus, dem Welt und Ich noch nicht in Frage gestellt sind, beruht das In-die-Ferne-Drängen, die Abenteuerlust, überhaupt. Conrad steht auch hier in grundsätzlichem Gegensatz zu R. L. Stevenson, bei dem das Abenteuermoment nur ein Ausdruck romanesken Lebensgefühls ist. Conrad schildert und preist nicht die Liebe zum Abenteuer um seiner selbst willen:

"The mere love of adventure is no saving grace. It is no grace at all. It lays a man under no obligation of faithfulness to an idea and even to his own self." (N. L. L., 189).

Der wahre Abenteuergeist sieht Ziele in der Ferne winken, schaut die Verwirklichung seiner Ideale vor sich. Um diese idealen Ziele zu erreichen, muß er sich von den Bindungen durch seine Mitwelt befreien, muß hinaus ins Unbekannte mit seinen ungeahnten Möglichkeiten für die Erprobung der Persönlichkeit. Conrad selbst verspürt in seiner Jugend solchen Abenteuerdrang, es lebt in ihm etwas von der Natur des Don Quixote, "the patron saint of all lives spoiled or saved by the irresistible grace of imagination". (P. R. 37). Dieser Drang führt ihn auf das englische Schiff und beherrscht die ersten Jahres seines Lebens zur See.

Dieser aktive Abenteuergeist, eine besondere Gnade der Jugend, kann so sehr das ganze Wesen erfüllen, das Vorwärtsdrängen so sehr die ganze Existenz ausmachen, daß es jeden Gedanken an das Ich verzehrt. Marlow, der ständig von Bewußtheit und Reflektion Besessene, beneidet den jungen Freund des Kurtz um diese "modest and clear flame":

"His need was to exist, and to move onwards at the greatest possible risk, and with a maximum of privation. If the absolutely pure, uncalculating, unpractical spirit of adventure had ever ruled a human being, it ruled this be-patched youth. I almost envied him the possession of this modest and clear flame. It seemed to have consumed all thought of self so completely, that even while

he was talking to you, you forgot that it was he — the man before your eyes — who had gone through these things." (Y. 126/127).

Diese Unbewußtheit, mit der der Mensch lebt und nichts von seinem Ausgeliefertsein an ein willkürliches, unerbittliches Schicksal ahnt, wird für Conrad oft der Anlaß zu bitterer Ironie: der Mensch wiegt sich in Sicherheit, und gleichzeitig sind doch schon die Mächte des Lebens am Werke, um das mühsam erschaffene und sicher geglaubte Werk des Menschen zu zerstören. Gelegentlich gibt Conrad einen recht deutlichen Hinweis auf die Ironie des Schicksals, so z. B. in den beiden Fällen, als angesehene und ihrer eigenen Unfehlbarkeit und Sicherheit gewisse Persönlichkeiten über Menschen zu Gericht sitzen, die am Leben gescheitert sind.[33] Kurz darauf schiebt er einen Ausblick auf ihr späteres Ergehen ein: der eine verübt bald darauf Selbstmord, der andere büßt sein Ansehen, seine so sicher geglaubte Integrität in den Augen der Mitwelt ein.

Aber — wie in diesen letzten Fällen — richtet sich diese Ironie meist nur gegen die Menschen, die ihre Augen bewußt oder aus bloßer Oberflächlichkeit gegen die Wirklichkeit verschließen.[34] Im übrigen steht im Vordergrund die Bewunderung für die Menschen, die auch in höchster Gefahr nicht das Vertrauen zum Leben und die Hoffnung auf das Erreichen ihrer Ziele aufgeben, deren Einfachheit Stärke bedeutet. Symbolisch für dieses äußerste Vertrauen wird ihm die Stimme des Captain MacWhirr, die sich in dem chaotischen Getöse des Taifuns durchzusetzen sucht,

"a man's voice — the frail and indomitable sound that can be made to carry an infinity of thought, resolution and purpose, that shall be pronouncing confident words on the last day, when heavens fall, and justice is done". (T. 44).

2. Die „Schattenlinie".

Früher oder später wird der Mensch unbarmherzig aus diesem Traum der Sicherheit gerissen, er muß der vollen Wirklichkeit des Lebens ins Gesicht schauen. So ist für Flora de Barral der Augenblick der plötzlichen Entsicherung, als die geliebte Erzieherin — für sie die Verkörperung der ganzen Welt und ihrer unangezweifelten Sicherheit (Ch. 117) — die Maske fallen läßt, verhängnisvoll für fast ihr ganzes Leben. Sie sieht noch keine bestimmte Gefahr; aber im plötzlichen Schwinden aller Sicherheit schaut sie plötzlich ins Unbekannte:

"Her imagination had . . . gone off in a wild bound to meet the unknown." (Ch. 119).

33) Captain Brierly über Jim (L. J.) und Councillor Mikulin über Razumow (U. W. E.).

34) Ueber diese Lebenshaltung vgl. u. S. 47!

Sie verliert allen Halt an der Wirklichkeit (Ch. 118). Das Vertrauen zum Leben, zur Menschheit und zu sich selbst ist ihr genommen und wird ihr erst durch die Liebe neu geschenkt; die Liebe erst läßt ihr Welt und Leben im neuen Licht der Schönheit und Harmonie erstrahlen. (Ch. 444/445). Aber ein Gefühl der Unsicherheit bleibt ihr während ihres ganzen Lebens. (Ch. 232, 445/446).

Als eine „Schattenlinie" stellt sich diese erste Erfahrung der ständigen Bedrohung menschlicher Existenz trennend zwischen die Jugend mit ihrem Gefühl der Sicherheit, der harmonischen Verbundenheit mit der Welt und die künftige Existenz des seiner dauernden Gefährdung bewußten Menschen.[35]

"It seems to me that all my life before that momentous day is infinitely remote, a fading memory of lighthearted youth, something on the other side of a shadow." (Sh.-L. 106).

Das Lebensgefühl wird nach einem solchen Erlebnis ein völlig anderes.

"But, saved or not saved, there remains with her (= des bedroht gewesenen Schiffes) commander a distinct sense of loss, a flavour in the mouth of the real, abiding danger that lurks in all the forms of human existence. It is an acquisition, too, that feeling. A man may be the better for it, but he will not be the same . . . the feast shall not henceforth have the same flavour." (M. S. 69).

Nun beginnt erst das eigentliche wache Leben, wie nach einem plötzlichen Erwachen, "an awakening from a dream of incredible folly". (M. S. 67).

Der Zweifel ist im Menschen erwacht,

"the most obstinate ghost of man's creation, . . . the uneasy doubt uprising like a mist, secret and gnawing like a worm, and more chilling than the certitude of death — the doubt of the sovereign power enthroned in a fixed standard of conduct. It is the hardest thing to stumble against; it is the thing that breeds yelling panics and good little quiet villainies; it's the true shadow of calamity." (L. J. 50/51).

In diesem Zweifel, diesem Ahnen eines blind zerstörenden Schicksals öffnet sich der Blick in die Problematik des Lebens.

3. Die Fragwürdigkeit des Daseins: der Mensch als mögliche Existenz angesichts der Grenzsituation.

Der Mensch wird damit auf sich selbst zurückgeworfen. Sein eigenes Dasein wird ihm fragwürdig. In "The Shadow-Line" wird dargestellt, wie mit dem Bewußtwerden der Unsicherheit mensch-

35) "Nothing should ever be taken for granted" (Sh.-L. 95).

licher Existenz allmählich die Selbstbeobachtung einsetzt, die schließlich zur dauernden Selbstbewußtheit wird.[36]

Das einheitliche Thema der Kunst Conrads heißt also: Die Stellung des Menschen zu der Fragwürdigkeit des Daseins.

Der Mensch entdeckt, daß *er* es ist, der die Entscheidung zu fällen hat, daß in ihm ein Unbedingtes ist, das ihn über alles bloße Sein — auch sein eigenes bloßes Dasein — erhebt, ein Selbst, das nach Verwirklichung drängt in der Freiheit der Entscheidung. Im Bewußtsein seines „Stehens in der Freiheit" erfährt der Mensch den „unbedingten Anspruch", der über ihm steht und von ihm fordert, „das wahre Sein zu erfassen, das richtige Sein zu verwirklichen".[37]

Für Conrad ist der Mensch im empirischen Dasein „mögliche Existenz", d. h. ein mögliches „Ich selbst" als Freiheit.[38] Der Aufschwung zur Existenz vollzieht sich erst eigentlich angesichts der Begrenzung und Fragwürdigkeit des Daseins, in „Grenz-

---

36) Zunächst nur die gelegentliche Beobachtung eines Gemütszustandes: "I found myself growing angry" (25). Dann Verwunderung über sich selbst: "I wondered at my state of mind. Why was I not more surprised? Why?" (39). Die völlige Distanzierung vom Ich wird dann schließlich durch das Bild im Spiegel symbolisiert: "Deep within the tarnished ormolu frame, in the hot half-light sifted through the awning, I saw my own face propped betwen my hands. And I stared back at myself with the perfect detachment of distance, rather with curiosity than with any other feeling, except of some sympathy for this latest representative of what for all intents and purposes was a dynasty (= of sailors)." (53). Eine Uebersteigerung erfährt die Selbstbewußtheit gleichsam in dem Wissen um diese Selbtbewußtheit und in der damit verbundenen Trauer um die verlorene Jugend: "I became aware of what I had left already behind me — my youth. And that was indeed poor comfort. Youth is a fine thing, a mighty power — as long as one does not think of it. I felt I was becoming self-conscious." "Directly I had uttered these words I asked myself angrily why the deuce did I want to say that?" — "I voiced it (= a question) (confound this self-consciousness?) in a dégagé cheerful tone." (55). Von nun an verlassen ihn Selbstanalyse und Selbstkritik und gleichzeitig der Kummer darüber nicht mehr. Sie finden schließlich einen befreienden Ausweg in den Tagebuchaufzeichnungen (106).

Solche Selbstreflektiertheit und "introspection" entsprechen eigentlich nicht dem englischen Wesen. D'Alcacer (R.), der sie in ausgesprochenem Maße besitzt, ist Romane: "D'Alcacer, a true Latin, was not afraid of a little introspection" (R. 411). (Man denkt unwillkürlich an Fleur in Galsworthys "Forsyte Saga", die die "introspection" in höchster Potenz besitzt, die aber eine Französin zur Mutter hat.)

37) Tillich, Religiöse Verwirklichung, S. 32.

38) Da uns dieser existenzphilosophische Gehalt in Conrads Werken am besten zugänglich wird vom Boden der Jaspersschen „Existenzerhellung" aus, schließe ich mich in der folgenden Darstellung der Jaspersschen Terminologie an. Die in der modernen Existenzphilosophie in verschiedener Bedeutung angewandten Begriffe sind hier also im Sinne Jaspers' gebraucht. Dies gilt besonders für den Begriff "Dasein".

situationen", d. h. in Situationen, die mit dem Dasein selbst gegeben sind und — noch immanent — auf Transzendenz weisen.[39]

Der Mensch angesichts der Grenzsituation — ist das Hauptproblem in Conrads Werken.

a) Die Grenzsituation der geschichtlichen Bestimmtheit.

Die allgemeinste Grenzsituation, die in alle anderen mit eingeht, ist die der geschichtlichen Bestimmtheit.

Die Verwirklichung der Existenz ist nur möglich im Dasein als der Erscheinung möglicher Existenz. Dieses Dasein ist aber Erscheinung in der Zeit. So kann Existenz allein sich verwirklichen in der geschichtlichen Folge der Augenblicke als den Schritten freier Entscheidung. Diese Einheit des Selbst mit seinem Dasein als Erscheinung ist seine Geschichtlichkeit.[40]

Um uns das Bewußtsein von dieser Geschichtlichkeit, das sich in Conrads gesamtem Werke ausspricht, zu verdeutlichen, müssen wir zunächst seine Zeitauffassung — als eine wesentlich geschichtliche — beleuchten.[41] Sie erschließt sich aus seiner Darstellung und Bewertung der verschiedenartigen Zeitauffassungen seiner Gestalten.

Wesentlich für die Erfassung der Zeiterfahrung eines Menschen ist sein Erleben des Augenblicks. Zwei grundsätzlich verschiedene Weisen des Augenblickserlebens lassen sich bei Conrads Menschen unterscheiden. Auf der einen Seite ist der Augenblick bloßes Zeitatom, ein an sich nichtiges Mittel zur Erreichung eines imaginären Zukünftigen. Auf der anderen Seite ist er das allein Konkrete, Erfüllte, das Medium des Geschichtlichen.

Um dies zu verdeutlichen, interpretiere ich einige Szenen aus "The Rescue", wo das Thema "Time" besonders stark angeschlagen wird.

Die erste Zeitauffassung charakterisiert alle die Menschen, denen es auf die Erreichung diesseitiger Zukunftsziele ankommt. Der Typus dieses Menschen ist Mr. Travers in "The Rescue". Zur Interpretation seines Zeitbegriffs wähle ich die Uhrenszene: Mr. Travers und D'Alcacer befinden sich in Gefangenschaft bei den Eingeborenen. Die Zeit scheint für sie still zu stehen, um so mehr als keine Uhr ihnen die Zeit angibt. D'Alcacer hatte seine Uhr an Bord der Yacht gelassen, als er sich zu dem kurzen Ausflug nach der Sandbank — bei dem sie überfallen wurden — aufmachte; die

39) "Situationen wie die, daß ich immer in Situationen bin, daß ich nicht ohne Kampf und ohne Leid leben kann, daß ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, daß ich sterben muß, nenne ich Grenzsituationen." (Jaspers, Existenzerhellung, S. 203).

40) Vgl. Jaspers, Existenzerhellung S. 118 ff.

41) Gleichzeitig gewinnen wir damit den Boden für ein späteres Verständnis der inneren Form seiner Werke (s. S. 88 ff.).

von Mr. Travers wurde bei dem Ueberfall durch die „Wilden" beschädigt: "Somebody trampled on it" (R. 337). Seitdem hat er sie jeden Tag mechanisch aufgezogen; sie tickt, aber die Zeiger sind abgebrochen. Diese wenigen Tatsachen sind von sinnbildlicher Bedeutung im höchsten Grade: Die Uhr repräsentiert die durch den Menschen rationalisierte, in einzelne Zeitatome zerlegte Zeit, die er in seine Daseinsordnung einspannt. Mr. Travers, dieser typische Vertreter einer hochentwickelten Zivilisation, versucht, den Apparat der strengen Methodisierung und Mechanisierung des Lebens mit sich zu nehmen in die Wildnis, in die äußerste Zivilisationsferne. Was sonst noch als notwendige Bedingung eines „inhaltsreichen" Lebens erscheinen könnte, wird hier völlig zur leeren Routine; in diesem Sinne verteidigt er noch sein sinnloses Uhraufziehen:

> "It isn't so much blind habit as you may think. My habits are the outcome of strict method. I had to order my life methodically." (R. 337).

Völlige „Ausnutzung" einer an sich nichtigen Zeit für die sozialen Verpflichtungen — "of very great importance" (!) — charakterisierten dieses Leben. Die unerfüllte, leere Zeit der Gefangenschaft muß darum zur Unerträglichkeit werden: "There were never any empty moments in my day. And now this!" (R. 337). — D'Alcacer dagegen kann der Uhr entraten. Er erlebt die Zeit unmittelbarer. Zeit bedeutet für ihn nicht eine rationale Größe in einem Rechenexempel, sondern vielmehr einen lebendigen Fluß, der ihn hinwegtragen soll von seinem Schmerz. (R. 124). D'Alcacer überläßt sich der Zeit.

Ein anderes Beispiel: Am Morgen des schicksalhaften Tages fragt Mrs. Travers Jörgenson nach der Zeit:

> "'What time is it?' she faltered out. 'Dawn', pronounced the imperturbable voice at the door. . . . Dawn! she stood appalled." (R. 362).

Eine völlig andere Zeitrechnung herrscht hier, nicht leere Uhrzeit, sondern lebendige Zeit des Schicksals; nicht eine allem Geschehen indifferent gegenüberstehende leere Stunde läuft ab, sondern Morgengrauen einer schicksalhaften Entscheidung zieht herauf.

Es stehen sich hier also gegenüber eine rationalisierte Zeit der Zeitatomreihe, die an sich nichtig ist, und der natürliche Zeitfluß des Lebens, der zum Träger schicksalhaften Geschehens werden kann.

Um diese zweite Zeitauffassung und das nur auf ihrer Grundlage mögliche Erleben des Augenblicks als des Trägers geschichtlicher Entscheidung zu erfassen, folgt die Interpretation einer anderen kurzen Szene in "The Rescue", in der die Gezeiten zum Sinnbild der Zeit werden: Lingard macht sich auf, um mit der Ebbe hinauszufahren und Mrs. Travers an Bord seiner Brigg zu holen.

Da wird ihm plötzlich die Ebbe zum Symbol der Zeit überhaupt, er erlebt sie als die "eternal ebb-tide of time", deren Unaufhaltsamkeit und Unwiederbringlichkeit ihn beunruhigt und verwirrt:

> "The unchecked gentleness of the flow . . . fastened insidiously upon the mind a disturbing sense of the irretrievable." (R. 200).

Alles Sichtbare und Unsichtbare — Brigg, Boot, Küste, Dunkelheit — scheint einen Augenblick lang mit durch die Weite des Raumes zu gleiten, bis Lingard es mit großer geistiger Anstrengung zum Halten bringt; aber über das Strömen der Ebbe vermag sein Wille nichts. Die "tide" ist hier Inbegriff des Lebens, das unaufhaltsam dahinfließt — seinen eigenen rhythmischen Lebensgesetzen unterworfen. Zeit wird demnach hier gefaßt als die natürliche Zeit des Lebens, in dessen Fluß alles Vergangene unwiederbringlich dahin ist.[42]

Die beiden Möglichkeiten der Einstellung zu diesem unaufhaltsamen Lebensfluß werden durch die beiden Personen Lingard und den Eingeborenen Wasub repräsentiert.

> Wasub: "'The waters go and at the appointed time they shall return. And if between their going and coming the blood of all the men in the world were poured into it, the sea would not rise higher at the full by the breadth of my finger nail!'"
> Darauf Lingard: "'But the world would not be the same. You do not see that, Serang. Give the boat a good shove.'" (R. 201).

Hier erhebt sich geschichtliches Zeitbewußtsein gegen bloß natürliches. Der Eingeborene sieht sich selbst und menschliches Geschehen überhaupt vor dem ewigen, schicksalhaft bestimmten Kreislauf des Lebens als nichtig, als winzigen Bestandteil der lebendigen Natur, der den gleichen Schicksalsgewalten unbedingt unterworfen ist. Vernichtung der Menschheit wird zum unbedeutenden Naturereignis, das kaum wahrnehmbare Spuren in dem ewig gleichen Naturgeschehen hinterläßt. Ein unbedingter Fatalismus spricht sich in diesen Worten aus, ist die Grundlage dieser Zeitauffassung: alles ist von Anbeginn an vom Schicksal ge-

---

42) Dieser natürliche Zeitbegriff kommt auch zum Ausdruck in den folgenden Zeiterfahrungen (er wird besonders dann vorherrschend, wenn der Mensch zur Passivität verurteilt ist):

> "You do indeed seem to feel along the very lines and angles of the unholy bulk (= das Gefängnis), the fall of time, drop by drop, hour by hour, leaf by leaf, with a gentle and implacable slowness." (Ch. 354). "His force, fit for action, experienced the impatience, the indignation, almost the despair of his vitality arrested, bound, stilled, progressively worn down, frittered away by Time; by that force blind and insensible, which seems inert and yet uses one's life up by its imperceptible action, dropping minute after minute on one's living heart like drops of water wearing down a stone." (Ch. 396).

Das Zeiterlebnis auf dem Meer wird ebenfalls durch das Naturgeschehen bestimmt: "The hours, whose minutes are marked by the crash of the breaking seas, slip by with the screaming, pelting squalls . . . " (M. S. 85).

setzt und unausweichlich. Dieser ruhige, gefaßte Fatalismus ist das Hauptcharakteristikum der Eingeborenen in diesem Roman (vgl. p. 73, 77). In Lingards Augen dagegen bedeutet das Verschwinden der Menschen eine grundlegende Veränderung der Welt im Ganzen. Für das geschichtliche Bewußtsein ist die Zeit nicht ewiger Kreislauf, sondern gibt die Möglichkeit zur Entstehung von immer Neuem.

Das Medium dieses geschichtlichen Werdens ist der Augenblick. In der Entscheidung des Augenblicks vermag der Mensch sich aus dem Fluß des Lebens herauszureißen und bewußt in die Gegenwart zu treten. Dies ist der Sinn der letzten Worte Lingards: er überläßt sich nicht willenlos dem Strom des Lebens, er weicht auch nicht furchtsam aus vor seiner Gefahr — wie sein Getreuer Wasub es ihm rät —, sondern er trifft bewußt die Entscheidung. Auch sein energisches Sich-Zurückholen aus seiner Halluzination (s. o. S. 30) hat diesen Sinn: Das Dahinfließen alles Festen, Bleibenden wird durch den Willen des Menschen aufgehalten, d. h. aus der Vergänglichkeit herausgehoben in eine relative Dauer.

Damit befreit sich der Mensch von einem unbedingten Schicksal, stellt sich durch seine freie Entscheidung ihm gegenüber und macht es seinem Wollen dienstbar. Aber dieses Schicksal läßt sich nicht völlig ausschalten: es tritt dem Menschen als Notwendigkeit gegenüber. Der Zeit- und Lebensfluß läßt sich nicht aufhalten, wohl aber lassen sich die in ihm begegnenden Augenblicke und Situationen ergreifen als Spielraum für freie Entscheidungen. Die Zeit bringt nicht unabänderliche Notwendigkeiten, sondern birgt Gelegenheiten zur freien Entscheidung. Damit wird sie aus dem gleichmäßigen, in sich gleichartigen Strom zum Träger von Augenblicken, die als das allein Lebendige, Konkrete für das menschliche Erleben sich über diesen Strom emporheben.

Der Augenblick rückt damit in die Sphäre der historischen Freiheit als ein Zustand, in dem das Neue mit einem „Sprunge" eintritt.[43]

In diesem Sinne wird der Augenblick zur Synthese des Zeitlichen, Endlichen mit einem Ueberzeitlichen, Unendlichen. Erst durch dieses Hineinleuchten des Unendlichen in die diesseitige Endlichkeit im Augenblick wird aus der Zeit als bloßer Vergänglichkeit eine Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.[44]

43) Ich schließe mich hier der Interpretation des Augenblickserlebens als eines wesentlichen Faktors der Existenzverwirklichung an, die Jaspers und Heidegger im Anschluß an Kierkegaard in ihrer Existenzphilosophie geben. Vgl. dazu Kierkegaard, Der Begriff der Angst, S. 80 ff.; Jaspers, Existenzerhellung, S. 126 ff.; Heidegger, Sein und Zeit, § 68.

44) „So verstanden ist der Augenblick nicht eigentlich ein Atom der Zeit, sondern ein Atom der Ewigkeit. Er ist der erste Reflex der Ewigkeit in der Zeit, ihr erster Versuch gleichsam, die Zeit zum Stehen zu bringen."

Auf doppelte Weise geht das Unendliche in die diesseitige Begrenztheit ein im Augenblick: einerseits in der imaginativen Schau überwirklicher, zeitloser Wesenheit; andererseits in der im Blick auf das Leitbild dieser ideellen Wesenheit getroffenen Entscheidung im zeitgebundenen empirischen Dasein.

Ueber die Bedeutung des Augenblicks für die imaginative Schau der Ueberwirklichkeit ist oben bereits hinreichend gehandelt worden.

Die Bedeutung des Augenblicks als Trägers der Entscheidung und damit als Stadiums der „Existenzwerdung" des Daseins wird am einsichtigsten an "Lord Jim". Jim wird sich unmittelbar nach seinem Sprung in das Rettungsboot bewußt, daß die Tat dieses Augenblicks ein unwiderruflicher Abfall vom Leitbild seines idealen Ich bedeutet. Er hat die ihm vom Schicksal gebotene Gelegenheit, sein Selbst zu realisieren, verpaßt, sie garnicht als solche erkannt und darum nicht ergriffen. Im Nicht-Gegenwärtig-Sein seines Selbst ist eine andere unsichtbare Macht, die sich mit ihm in den Besitz seiner Seele teilt, zu ihrem Herrn geworden. Gleichzeitig ahnt er von nun an dunkel, daß sein eigentliches Selbst sich allein beweisen kann durch die freie Entscheidung eines Augenblicks ähnlich dem, in dem es soeben seine Unwirksamkeit, d. h. Unwirklichkeit, erwiesen hat. Sein ganzes Leben ist hinfort ein Warten auf den „hohen Augenblick" als den Gipfel des „existentiellen Prozesses".[45]

Hier wird das Problem des "chance", das in Conrads Werk eine bedeutende Rolle spielt, wichtig. Im Worte "chance" vereinigen sich bei Conrad stets die beiden Bedeutungen "accident" und "opportunity", „Zufall" und „Gelegenheit". „Chance" wird erfahren als das mir Begegnende, Zufallende, das ich nicht herbeizuzwingen vermag, und zugleich als das, was in freier Entscheidung zu ergreifen ist. Es enthält die eigentümliche Zwiespältigkeit von Notwendigkeit und Freiheit.[46]

Sich diese beiden Seiten zu vergegenwärtigen, heißt offenen Auges in der Grenzsituation der geschichtlichen Bestimmtheit — hier in Gestalt des Zufalls — stehen. Jim sieht den "chance" nur als "opportunity", als Gelegenheit für den Sieg seines höheren Selbst. Daher ist ihm die Grenzsituation verdeckt. Sowenig er sich durch seine Vergangenheit notwendig gebunden sieht, sowenig weiß er auch um die faktische Bedingtheit seiner Selbstverwirklichung durch die zeitliche Beschränktheit seines Daseins in der Zukunft. Seines Sieges gewiß, sieht er nicht die Möglichkeit eines Ausbleibens des „hohen Augenblicks":

(Kierkegaard, Der Begriff der Angst, S. 85). „Der Augenblick ist jenes Zweideutige, in dem Zeit und Ewigkeit einander berühren, und hiermit ist der Begriff der Zeitlichkeit gesetzt, in der die Zeit beständig die Ewigkeit abreißt und die Ewigkeit beständig die Zeit durchdringt." (Ebda., S. 86).

45) Jaspers, Existenzerhellung, S. 127.

46) ". . . chances are what men make them" (L. J. 241).

"'Some day one's bound to come upon some sort of chance to get it all back again. Must!' Darauf die Antwort Marlows: 'Perhaps. If life's long enough', I muttered through my teeth with unreasonable animosity. 'Don't reckon too much on it.'" (L. J. 179).

Marlow sieht die Grenzsituation:

"Truth shall prevail — don't you know 'Magna est veritas et. . .'[47] Yes, when it gets a chance. There is a law, no doubt likewise a law regulates your luck in the throwing of dice. It is not Justice the servant of men, but accident, hazard, Fortune — the ally of patient Time — that holds an even and scrupulous balance. . . Well — let's leave it to chance, whose ally is Time, that cannot be hurried, and whose enemy is Death, that will not wait." (L. J. 320/321).

Nicht Gerechtigkeit beherrscht das Weltall und verhilft damit der Wahrheit zum Siege, d. h. der Existenz zur Verwirklichung, sondern Fortuna im Bündnis mit der Zeit. Die Existenz ist ausgeliefert an die Notwendigkeit der geschichtlichen Bestimmtheit eines Daseins in der Zeit.

Verdeckung dieser Grenzsituation kann aber auch bestehen in einer Milderung ihrer Härte: wenn nämlich der Mensch versucht, auf diese Notwendigkeit Einfluß zu gewinnen. Notwendigkeit wird dann nicht mehr als unbedingt, die Grenze nicht mehr als unumgänglich erfahren, d. h. sie begegnen nicht mehr als Notwendigkeit und Grenze, als „Wand", an der der Mensch sich stößt — und abstößt auf sich selbst.

Dieser Versuch, das hinter der Grenze Geahnte zu erkennen und dadurch Einfluß darauf zu gewinnen, begegnet in dreifacher Abwandlung in "The End of the Tether". Es bedeutet in dieser Beziehung keinen wesentlichen Unterschied, ob Captain Whalley im Vertrauen auf seines Schöpfers Gnade glaubt, diese durch sein Gebet zur Hinauszögerung oder Beschleunigung seines Todes bewegen zu können; ob Massy davon überzeugt ist, daß der Glückszufall des Lotteriespiels von einer verborgenen Logik gelenkt wird, in die sein Verstand endlich einmal wird eindringen können, um dann die Fortuna seinem Willen dienstbar zu machen (Y. 266); oder schließlich, ob Sterne durch Intrigieren die Gelegenheit zur Erlangung des Kapitänpostens zu erreichen sucht. In allen drei Fällen versucht menschlicher Wille, die geschichtliche Notwendigkeit des Daseins aufzuheben. Undurchschaubare Notwendigkeit wird herabgemildert zu einer mit menschlichem Maß gemessenen Kraft — sei es nun der gnädige Schöpfer, der sich menschlichen Zwecken und Zielen unterwirft, sei es eine Fortuna, die das Glückslos mit menschlich logischer Konsequenz austeilt.

47) Diese Punkte befinden sich im Text.

Captain Whalley ist geradezu das Symbol des Trotzes gegen die Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit des Daseins. Trotz seines Alters ist er voll unverwüstlichen Lebens, "of unquenchable vitality and vigour" (Y. 187).[48] Der Zeit Trotz zu bieten scheint diese Kraft, "the time-defying vigour of his old frame" (Y. 221; vgl. 271). Die Zeit hat ihm anscheinend nur äußerlich den Stempel ihres Besitzes aufgedrückt, um ihn im übrigen seiner Aufgabe im Leben zu überlassen, bis sie gelöst ist, — darin erblickt er einen Gnadenbeweis Gottes:

"Time — after, indeed, marking him for its own — had given him up to his usefulness, in which his simple faith would see a proof of Divine mercy." (Y. 298; vgl. 271).

b) Die Grenzsituation der Unabwendbarkeit des Leidens.

Die angeführten Fälle zeigten schon, daß diese allgemeine Grenzsituation der geschichtlichen Bestimmtheit selten allein, sondern meist im Zusammenhang mit anderen besonderen Grenzsituationen steht.

In "The End of the Tether" steht sie im Zusammenhang mit der Grenzsituation der Unabwendbarkeit des Leidens im Dasein. Dem Captain Whalley begegnet das Leid hauptsächlich in Gestalt der Armut und des Elends seiner Tochter. Dieses Faktum läßt sich schwer mit seinem Glauben an die göttliche Weltordnung in Einklang bringen. (Y. 293). Aber er glaubt, daß es seiner Kraft gelingen wird, dieses Leid seiner Tochter zu erleichtern oder ganz zu beseitigen, wenn nur sein Schöpfer, der Herr über den Tod, ihn lange genug am Leben läßt; er vertraut grenzenlos auf Gottes Gnade. (Y. 271, 291/292). Als er allmählich erblindet, wird ihm das Leben zur Last und zur Gefahr für seine Pläne; nun bittet er Gott um seinen Tod; aber er muß die Wirkungslosigkeit seines Gebets erfahren. (Y. 324/325, 333). Damit schwindet sein Vertrauen zur Güte Gottes, das Licht ebbt langsam für immer aus der Welt, bis es völlig dunkel um ihn ist.[49] Gleichzeitig wächst das Leid dieser Welt vor seinen Augen zur fast unerträglichen Bürde an:

"In the steadily darkening universe a sinister clearness fell upon his ideas. In the illuminating moments of suffering he saw life, men, all things, the whole earth with all her burden of created nature, as he had never seen them before. Sometimes he was

48) Vgl. 214. — ". . an amazing survival from the prehistoric times of the world . ." (Y. 287).

49) Symbolisiert wird dies durch seine zunehmende Erblindung, die ihm alle Sicherheit nimmt, ihn in einer dunklen Wüste zurückläßt (Y. 303 304, 328, 331–333). Der Höhepunkt des Mißtrauens wird versinnbildlicht durch die plötzliche Entdeckung, daß der bisher unbedingt vertrauenswürdige Kompaß plötzlich versagt (328).

seized with a sudden vertigo and an overwhelming terror." (Y. 324).

Allein gelassen von seinem Gott, nimmt er nun trotzig die Leitung seines Schicksals in die eigene Hand.

Solange er aber noch glaubt, das Leid seiner Tochter hindern zu können, mit oder ohne die Hilfe Gottes, ist er noch nicht in der Grenzsituation; sie geht ihm erst auf im Scheitern seines Planens: er hat die Grenze des Spielraums seiner Freiheit erreicht: "He was indeed at the end of his tether". (Y. 332). Nun erst handelt er unbedingt und erweist sich damit als ein freies Selbst: er bekennt sich zu seinem Kampf gegen das Leid, zu der Liebe zu seiner Tochter und geht gefaßt noch den letzten Schritt, der auf diesem Wege in seine Hand gegeben ist, in den freigewählten Tod, der ihm nun — da er plötzlich vor ihm steht — nicht mehr Erlösung, sondern Schrecknis bedeutet:

"it was unseemly that a Whalley who had gone so far to carry a point should continue to live. He must pay the price." (Y. 333).

c) Die Grenzsituation der empirischen Substanz.

Der Mensch angesichts seiner empirischen Substanz — ist das Thema von "Lord Jim". Das empirische Sosein eines Menschen ist noch nicht sein „Ich selbst", vielmehr nur Mittel zu dessen Verwirklichung in der Freiheit: aus dieser Gegebenheit oder gegen sie ergreift es sich selbst.[50]

Jim hat die plötzliche Erfahrung gemacht, daß seine Substanz nicht echt ist, daß sie eine — wenn auch noch so geringe — Beimengung eines unechten Metalls enthält, die ihren Wert herabsetzt.

"He looked as genuine as a new sovereign, but there was some infernal alloy in his metal. How much? The least thing — the least drop of something rare and accursed." (L. J. 45/46).[51]

---

50) Jaspers, Existenzerhellung, S. 33/34.

51) Hier liegt eine der auffälligen Parallelstellen des "Lord Jim" zu Shakespeares "Hamlet" vor. Vgl. "Hamlet"
I 4, 36: " . . . .: the dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandal."
I 4, 24: ". . some vicious mole of nature . .".
Conrad vertritt damit die gleiche Auffassung, zu der Shakespeare nach dem Zusammenbruch seines Renaissanceweltbildes gelangt war: daß nämlich die Substanz des Menschen mit minderwertigen Elementen vermischt ist, die der Versuchung durch dämonisch-metaphysische Kräfte Angriffspunkte bieten. (Vgl. diese Interpretation Shakespeares in Deutschbeins Vortrag: "Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken", S. 20). — Es ist nicht zufällig, daß unter den drei Büchern, die Jim mit sich nach Patusan nimmt, sich ein vollständiger Shakespeare-Band befindet (L. J. 237).

Durch diese plötzliche Selbsterkenntnis stürzt er aus den höchsten Höhen der Illusion in den tiefsten Abgrund der empirischen Wirklichkeit. Was hilft es, daß er sich später durch Haarspaltereien zu rechtfertigen sucht (L. J. 130/131)? — es war ein Akt der Feigheit in ihm. Kaum hat er den Sprung getan über Bord des Schiffes, so ist auch schon das gerettete Leben wertlos für ihn geworden:

"'I wished I could die', he cried. 'There was no going back. It was as if I had jumped into a well — into an everlasting deep hole . . .'" (L. J. 111).

In der Gewißheit seiner möglichen Existenz macht Jim sich dieses plötzlich erfahrene Sosein zur Schuld. Er sieht nicht, daß Existenz immer nur werden kann in geschichtlicher Kontinuität, daß das geschaute Ideal nie unmittelbar und sofort Wirklichkeit werden kann.

Hinfort muß er mit dieser harten Wahrheit leben, mit der "pain of truth" (L. J. 129). Zwar kann er sich diese Situation verdecken, aber er kann sie nicht aus der Welt schaffen. Lange weiß Marlow nicht, ob Jims verzweifelter Kampf mit sich selbst ein Ausweichen oder ein Sich-Stellen ist:

"what I could never make up my mind about was whether his line of conduct amounted to shirking his ghost (= the ghost of the fact) or to facing him out". (L. J. 197).

Doch schließlich erkennt er, daß Jim den Kampf gegen den Feind, der von seiner Seele Besitz ergriffen hat, bis zu dessen völliger Vernichtung durchführt. Die Auseinandersetzung mit diesem inneren Feind, die sich vor Marlows Augen abspielt, ist erschütternd:

"He was not speaking to me, he was only speaking before me, in a dispute with an invisible personality, an antagonistic and inseparable partner of his existence — another possessor of his soul . . .: it was a subtle and momentous quarrel as to the true essence of life." (L. J. 93).

Alles künftige Leben kann für Jim nun nur noch Kampf sein gegen den Erdenrest der Furcht, der ihm den Besitz seiner Seele streitig macht.[52]

Aber noch steht Jim nicht in der Grenzsituation: er sieht sich wohl bedroht, aber nicht begrenzt durch sein Dasein. Er hält seine Verschuldung für eine einmalige, zufällige, die es allerdings wieder

52) Symbolisch wird dies durch den folgenden Zug dargestellt: Als er schon zwei Jahre in Patusan lebt, sich dort ein neues Leben geschaffen hat, und die Vergangenheit endgültig begraben zu sein scheint, ist diese eine entscheidende Tat noch immer lebendig und gegenwärtig in ihm; im Gedanken an sie zermalmt sein Fuß ein winziges Bröckchen trockenen Schmutzes:"' . . . because, don't you see,' he continued, with downcast eyes watching the action of his boot busied in squashing thoroughly a tiny bit of dried mud — 'because I have not forgotten why I came here. Not yet!'" (L. J. 305).

gutzumachen gilt durch Bewährung des Selbst in aller Zukunft. Dieses Gefühl der Sicherheit wird herrschend in ihm, als ihm der Weg nach Patusan gewiesen wird: er glaubt, dort ein neues Leben beginnen zu können:

> "'I feel as if nothing could touch me. Why! this is luck from the word Go. I wouldn't spoil such a magnificent chance!'" (L. J. 241).

Mit dem Verlassen der Welt, die um seine Verfehlung weiß, meint er, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, als sei sie nicht gewesen: "'Slam the door'" (L. J. 235; vgl. 232). Er möchte sein Leben von vorn beginnen, "with a clean slate" (L. J. 185). Er ist noch jung und weiß nicht, daß alles Vergangene unauslöschlich ist:

> "As if the initial word of each our destiny were not graven in imperishable characters upon the face of a rock." (L. J. 186).[53]

Solange Jim im Schutze der Natur lebt, fern von aller Anzweifelung seiner Echtheit, scheint es, als sei er für immer gegen das Schicksal versichert. Und plötzlich geschieht doch das Unerwartete: die Welt dringt wieder zu ihm in Gestalt des Brown; "he sails into Jim's history, a blind accomplice of the Dark Powers" (L. J. 354). Unbewußt — gleichsam ein Werkzeug satanischer Mächte — ruft er die Vergangenheit wieder in Jim wach und damit das demütigende Bewußtsein, daß es etwas Gemeinsames gibt zwischen ihm und diesem Verworfensten der Menschheit, daß er darum nicht berechtigt ist, ihn zu richten:

> "there ran through the rough talk a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience; a sickening suggestion of common guilt, of secret knowledge that was like a bond of their minds and of their hearts." (L. J. 387).[54]

Auf Grund dieser Erkenntnis entfesselt er das Schicksal zum zweiten Mal: durch seine Nachsicht gegen Brown wird er schuldig am Tode derer, die ihr volles Vertrauen auf ihn gesetzt hatten. Schon fühlt er sich vom Schicksal überwältigt; die wenigen Worte, die er fassungslos auf das Papier kritzelt: "'An awful thing has

53) Es ist auffällig, wie schwer viele von Conrads Gestalten an ihrer Vergangenheit tragen. Meist ist es ein Geschehnis — eine eigene Handlung oder ein Erlebnis —, das entscheidend das ganze weitere Leben bestimmt, sei es in Gestalt äußerlich sichtbarer Folgen, aus denen sich der Mensch nicht befreien kann, sei es in Gestalt einer seelischen Last, die sich noch schwerer abschütteln läßt. (Z. B. A. F., Ch., Falk, Karain, U. W. E.).

54) Symbolisch wird der Kontrast dieser beiden Menschen, die an den entgegengesetzten Polen einer allen Menschen gemeinsamen Lebensauffassung stehen und doch in *einem* Punkte, *einer* Tat, *einem* Instinkt übereinstimmen, dadurch dargestellt, daß bei ihrer entscheidenden Unterhaltung ein schmutziges Flußbett trennend zwischen ihnen liegt (L. J. 390/1).

happened' ", — sind wie ein "aimless startled cry of a solitary man confronted by his fate."

"He was overwhelmed by the inexplicable; he was overwhelmed by his own personality — the gift of that destiny which he had done his best to master." (L. J. 340/341).

Aber gleichzeitig eröffnet sich ihm damit die ersehnte Gelegenheit, durch das Verschmähen der Flucht oder des Kampfes um sein Leben, durch die freie Wahl des Todes seinem Ich zum Siege über das Schicksal zu verhelfen:

"he had decided to defy the disaster in the only way it occurred to him such a disaster could be defied; . . . The dark powers should not rob him twice of his peace." (L. J. 408/9).

"We can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arms of a jealous love at the sign, at the call of his exalted egoism. He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct." (L. J. 416).

Durch seinen Tod holt Jim mit einem Sprunge das unendliche Ideal ein. Dieser Augenblick ist für ihn die endgültige Vereinigung des Unendlichen, Ideellen mit dem Endlichen, Empirischen, der Sieg menschlicher Freiheit über verhängnisvolles Schicksal.

Aber wie in "The End of the Tether" wird dieser endgültige Sieg des Selbst nur errungen um den Preis des empirischen Lebens.

d) Die Grenzsituation des Todes.

Mit der Zeitlichkeit des Daseins ist der Tod gegeben als sein unausweichliches Ende. Als Grenzsituation wird der Tod nur erfahren, sofern er als absolutes Ende gesehen wird, hinter dem das Nichtsein droht. In dieser Erfahrung verliert das Dasein seine Gewichtigkeit als bloßes Dasein, um andererseits Gewicht zu gewinnen für die Verwirklichung der Existenz; es ergeht an den Menschen der Anspruch, sein Leben angesichts des Todes zu führen und zu prüfen: „was angesichts des Todes wesentlich bleibt, ist existierend getan; was hinfällig wird, ist bloß Dasein".[55] Im Blick auf seine Existenzverwirklichung kann diese Todesgewißheit Beruhigung und Unruhe zugleich bedeuten: Beruhigung, da der Tod vor allem Verfall der bereits verwirklichten Existenz schützt, — Unruhe, da seine unbestimmte Ferne wohl noch ungeahnte Möglichkeiten dieser Selbstverwirklichung birgt, sie aber ebenso plötzlich und unvorhergesehen vereiteln kann. Mit dieser Zwiespältigkeit der Gefühle sieht Marlow Jims Leben zu:

"End! Finis! the potent word that exorcises from the house of life the haunting shadow of fate. . . While there's life there is hope, truly; but there is fear, too." (L. J. 176/177).

55) Jaspers, Existenzerhellung, S. 223.

Der Mensch angesichts der Grenzsituation des Todes ist das Thema von "The Nigger of the 'Narcissus'". Der im Mittelpunkt des Werkes stehende Träger des Themas ist die Schiffsmannschaft als Ganzes, in der sich die verschiedenen Einstellungen zum Tode in eigentümlicher Mischung vereinigen. Aus ihr treten einige Vertreter heraus, in denen einzelne Einstellungen in fast unvermischter Reinheit verkörpert sind. Die Gegenwart des Todes wird symbolisiert durch den todkranken Neger Jimmy, der das ganze Schiff mit der Drohung seines Todes tyrannisiert.

Der Haß des unbedingten Lebenswillens gegen den Tod als seinen Feind, die ohnmächtige Daseinsangst setzen sich um in sentimentales Mitleid mit Jimmy. Der Wunsch, angesichts des drohenden Nichtseins noch möglichst viele der bloßen Daseinsgüter zu genießen — koste es, was es wolle — wird zur sklavischen Fürsorge für Jimmys Wohlergehen, die bis zur Untergrabung allen gegenseitigen Vertrauens auf dem Schiff führt. Das trotzige Sich-Einsetzen für Jimmys Daseinsrecht auf Deck des Schiffes geht bis zur Meuterei gegen den Kapitän, der den Aufenthalt des sterbenden Negers an Deck verbietet. Darin zeigt sich gleichzeitig die andere Seite dieser Haltung vor dem Tode: seine Unerträglichkeit für Leben als bloßes Dasein verleitet dazu, ihn nicht anzuerkennen. Je näher Jimmys Tod rückt, um so mehr verschließt man die Augen gegen ihn.

Diese beiden Haltungen sind auf das äußerste gesteigert bei Jimmy selbst. Ihm ist allein das Dasein an sich kostbar (N. 104/105); darum beherrscht ihn feige Angst, die sich umsetzt in die unverfrorensten Ansprüche an das Leben und in ein ohnmächtiges Leugnen des ihn bedrohenden Schicksals, je mehr es sich ihm nähert.[56] Er verkörpert die feige Todesangst in reiner Gestalt, am gesteigertsten im Augenblick des Todes selbst. (N. 151).

Donkin wird demgegenüber zur Verkörperung des unverschämten Anspruchs an alle Rechte des Daseins — ohne die geringste Leistung. Es ist der Mensch, der in erbettelten Kleidern herumläuft, sich vor jeder Arbeit drückt, um seine unberücksichtigten Lebensrechte in ohnmächtige Wut gerät, der nichts weiß von Mut, Ausdauer, Glauben und innerer Verbundenheit der Menschheit, sondern nur Mißtrauen und Unzufriedenheit sät und Aufruhr stiftet, der für das in der schützenden Dunkelheit verübte Attentat in der Helle des Tages feige die Verantwortung scheut. Führt Jimmys Gegenwart an Bord des Schiffes zur allmählichen Auflösung aller Substanz in der Mannschaft[57], so ist Donkin die verkörperte Ver-

56) ". . — no grit to face what's coming to us all." "If ever creature was in a mortal funk to die!" (N. 127).

57) "He was demoralising. Through him we were becoming highly humanised, tender, complex, excessively decadent: we understood the subtlety of his fear, sympathised with all his repulsions, shrinkings, evasions, delusions — as though we had been overcivilised, and rotten, and without any know-

suchung, die nunmehr die Schwäche, Sentimentalität und Dekadenz zum Angriffspunkt nimmt, um zu Unzufriedenheit und törichter Eingebildetheit auf vermeintliche besondere Leistungen aufzustacheln und bis zur Meuterei zu treiben.

Jimmys Tod ist aber noch nicht Tod der anderen; er bleibt für sie immer noch im Allgemeinen, obwohl er auf den eigenen hinweist. Die entscheidende Grenzsituation ist allein der Tod als das eigene Ende; erst in ihr zeigt sich, was wesentlich ist im Menschen, seine existentielle Wirklichkeit. Beim Seesturm, in dem das Leben aller in Frage gestellt ist, zeigt sich darum auch der Unterschied zwischen Jimmys "sham existence" (N. 145), die keinen substanziellen Grund hat und noch in höchster Gefährdung trotz größter Todesangst seine Rettung allein von den anderen erwartet, "malingering . . . in the face of death" (N. 72/73), — und diesen anderen, bei denen in dieser höchsten Gefahr die bloße Daseinsangst plötzlich schwindet[58] und jeder seinen Mann steht für das Ganze. Aber diese einmalige Gegenwart existentieller Wirklichkeit hat keinen Bestand. Diese Mannschaft repräsentiert die junge Generation, die zu sehr von Zweifel und beständiger Reflektion geschwächt ist, um klaglos, stolz und offenen Auges ihr schweres Schicksal angesichts des Todes zu tragen.

Ihnen steht der alte Singleton gegenüber, ein einsamer Ueberlebender der alten starken Generation, die ständig, ohne zu wanken, in ruhiger Gefaßtheit angesichts des Todes und der Vergänglichkeit des Daseins leben konnte. Während des Seesturms bricht mit plötzlicher Gewalt die Erkenntnis seines Alters, die Gewißheit seines Todes über ihn herein; das Meer wird ihm zum Symbol dieses Todes, dem er verfallen ist:

> "He looked upon the immortal sea with the awakened and groping perception of its heartless might; . . .; he heard its impatient voice calling for him out of the pitiless vastness full of unrest, of turmoil, and of terror. He looked afar upon it, and he saw an immensity tormented and blind, moaning and furious, that claimed all the days of his tenacious life, and, when life was over, would claim the worn-out body of its slave." (N. 99).

Aber vor dieser "sinister truth" (N. 100) verschließt er nicht die Augen, sondern lebt mit ihr als seiner Weisheit, seiner "completed wisdom" (N. 99). So steht der alte unreflektierte und allein aus der Tiefe seines Seins lebende Singleton in heroischer und monumentaler Größe über allen:

---

ledge of the meaning of life. We had the air of being initiated in some infamous mysteries; we had the profound grimaces of conspirators, exchanged meaning glances, significant short words. We were inexpressibly vile and very much pleased with ourselves." (N. 139).

58) Bezeichnenderweise vergessen sie Jimmy völlig.

"And, beyond the light, Singleton stood in the smoke, monumental, indistinct, with his head touching the beam; like a statue of heroic size in the gloom of a crypt." (N. 129).

Seine Worte über des Negers Tod klingen den anderen unverständlich und beunruhigend, wie ein Orakel hinter einem Schleier: "'You can't help him; die he must.'" Und zu den in ihren Ansprüchen Verstrickten und Unzufriedenen:

"'You can't help yourselves', he said, austerely, 'Skipper's no fool. He had something in his mind. . .' He radiated unspeakable wisdom, hard unconcern, the chilling air of resignation." (N.130).

In den letzten Worten liegt ein tiefster Glaube an ein unerforschliches Transzendentes, in dem alles irdische Dasein seinen Grund hat.

In Singeleton hat Conrad das Idealbild des Menschen geschaffen, der angesichts des Todes wesenhaft lebt ohne Zweifel und ohne Hoffnung, einen jener

"voiceless men — but men enough to scorn in their hearts the sentimental voices that bewailed the hardness of their fate. It was a fate unique and their own; the capacity to bear it appeared to them the privilege of the chosen!" ". . .; they were effaced, bowed and enduring, like stone caryatides that hold up in the night the lighted halls of a resplendent and glorious edifice." (N. 25).

In ihrem Dulden behaupten sie die Größe, den Glanz und die Würde des Menschengeschlechts, schützen es vor dem Zerschmettertwerden durch die scheinbare Sinnlosigkeit des Schicksals.

4. Der Sinn des Daseins: heroisches Ja-Sagen zu der unbegreiflichen schicksalhaften Bestimmtheit.

So wird gerade in der Unbegreiflichkeit und scheinbaren Sinnlosigkeit letzter Sinn des menschlichen Lebens erfahren: nämlich der, daß im Ja-Sagen zur unbegreiflichen schicksalhaften Bestimmtheit des Daseins der Mensch sich dessen würdig erweist, daß ihm die Kraft zum Ertragen dieser Härte des Schicksals gegeben ist.[59]

Nicht das ist also der Sinn menschlichen Lebens, daß der Mensch sich bei der Unerforschlichkeit göttlichen Ratschlusses beruhigt und sich ergeben lenken läßt, sondern daß er gerade durch diese schicksalhafte Bestimmtheit auf sich selbst zurückgeworfen wird, daß er — völlig auf sich selbst gestellt — aus der Autonomie seiner Freiheit heraus innerhalb der seinem Handeln gesteckten

59) Dieses Ja-Sagen zum Schicksal ist durchaus nicht passive Resignation: "Not that I think resignation the last word of wisdom. I am too much the creature of my time for that. But I think that the proper wisdom is to will what the gods will without, perhaps, being certain whattheirwill is — or even if they have a will of their own. And in this matter of life and art it is not the Why that matters so much to our happiness as the How." (P. R. XXI).

Grenzen die Entscheidung trifft über sein Leben im vollen Bewußtsein der Verantwortung, im steten Kampf gegen die seine Freiheit bedrohenden Gewalten, sich selbst behauptend bis zum letzten — "to the end of his tether".

Im Wissen des Menschen um sein Ausgeliefertsein an das Schicksal erkennt Conrad die menschliche Tragik.

"What makes mankind tragic is not that they are the victims of nature, it is that they are conscious of it." (J.-A. I, 226).

Darum ist Jim solange noch nicht tragisch, als er nicht die Unausweichlichkeit seines Schicksals in sich verspürt, d. h. bis kurz vor seinem Tode.

Lingard ("The Rescue") dagegen muß die Tragik des Schicksals in seiner Brust, das ihn schuldig werden läßt, voll auskosten:

"Lingard could not defend himself from a feeling that it was in himself, too, somewhere in the unexplored depths of his nature, something fatal and unavoidable. He muttered to himself: 'No. I am not a lucky man.' This was but a feeble expression of the discovery of the truth that suddenly had come home to him as if driven into his breast by a revealing power which had decided that this was to be the end of his fling. But he was not the man to give himself up to the examination of his own sensations. His natural impulse was to grapple with the circumstances and that was what he was trying to do; but he missed now that sense of mastery which is half the battle. Conflict of some sort was the very essence of his life. But this was something he had never known before. This was a conflict within himself. He had to face unsuspected powers, foes that he could not go out to meet at the gate. They were within, as though he had been betrayed by somebody, by some secret enemy. He was ready to look round for that subtle traitor. A sort of blankness fell on his mind and he suddenly thought: 'Why! It's myself'." (R. 329).

Aber auch Lingard trotzt dem Schicksal: er verzichtet auf das Zusammenleben mit der Frau, die er liebt, und beginnt einsam den Kampf um das verratene Selbst.

Dieses Wissen um die schicksalhafte Gebundenheit kann den Menschen in stumpfe Verzweiflung herabdrücken, in der er nur Sinnlosigkeit um und in sich sieht. Conrad selbst hat eine solche Periode durchlebt in der Zeit, die auf das Aufgeben seines Seemannsberufs folgte. Sein persönliches Leben hatte damit plötzlich allen Inhalt verloren, er mußte sich erst wieder zu dem Ergreifen einer neuen Aufgabe durchringen. Der tiefe Pessimismus dieser Jahre zeigt sich immer wieder in seinen Briefen: Eine unbeseelte, gut funktionierende Maschine ist die Welt; sie hat sich selbst aus dem Chaos geschaffen ohne Vor-Sicht, ohne Sinn- und Zweck-

setzung, "a universe made of drops of fire and clods of mud", eine Welt, deren letztes Ziel der Verfall in ewiger Kälte und Dunkelheit sein wird. In diesen Mechanismus ist das menschliche Leben verstrickt; der Wille, ihn zu verbessern, ist vor dieser unausweichlichen Nichtigkeit und Vergänglichkeit ebenso ohnmächtig wie überflüssig. Sinnlos wie das ganze Weltall ist auch die Existenz des Menschen, eines vergänglichen, nichtigen, mittelmäßigen Wesens, das sich nur mit Hilfe von Illusionen über diese hoffnungslose Lage hinwegtäuscht. (J.-A. I, 185, 215, 222, 226).

Aber aus dieser Zeit der Krise ersteht ein neuer Glaube: er findet seinen Ausdruck in den unmittelbar darauffolgenden Werken, am intensivsten in "The Nigger of the 'Narcissus'", "Lord Jim", "The End of the Tether".

Es ist bedeutsam, daß gerade "The Nigger of the 'Narcissus'" mitten in dieser Krise entstanden ist. Conrad fühlt sich gleichsam als einer von denen, die um den heroischen Singleton herumlungern "with the careless ease of men who can discern perfectly the irremediable aspect of their existence" (N. 130). Er kann nicht mehr den unmittelbaren Glauben dieses einfachen und großen Menschen haben;[60] aber ihm eröffnet sich gerade aus dieser einfachen Größe ein neuer Sinn des Daseins: daß die Erfahrung und das Ertragen des Ausgeliefertseins an die Schicksalgewalten die Feuerprobe des menschlichen Seins bilden.

Der eigentliche moralische Wert eines Menschen besteht darin, der Wirklichkeit ins Gesicht zu sehen und ihr nicht auszuweichen, sich nicht vor ihr zu drücken:

> "a man should stand up to his bad luck, to his mistakes, to his conscience, and all that sort of thing. Why — what else would you have to fight against?" (Sh.-L. 131/132).[61]

Gerade aus der Beschränkung seines Daseins erwächst so dem Menschen die Möglichkeit seiner Größe im freien Bekenntnis zu

60) Von diesem Standpunkt aus spricht er sich in einem Brief über ihn aus: "Would you seriously, of malice prepense, cultivate in that unconscious man the power to think? Then he would become conscious,-and much smaller,-and very unhappy. Now he is simple and great like an elemental force. Nothing can touch him but the curse of decay,— the eternal decree that will extinguish the sun, the stars, one by one, and in another instant shall spread a frozen darkness over the whole universe. Nothing else can touch him,— he does not think. Would you seriously wish to tell such a man 'Know thyself! Understand that you are nothing, less than a shadow, more insignificant than a drop of water in the ocean, more fleeting than the illusion of a dream?' Would you?" (J.– A. I, 215).

61) Dies geht dem jungen Kapitän zum ersten Mal auf angesichts des über sein Schiff hereingebrochenen Unheils:
"And what appals me most of all is that I shrink from going on deck to face it . . . . . Now I understand that strange sense of insecurity in my past. I always suspected that I might be no good. And here is proof positive, I am shirking it, I am no good." (Sh.–L. 107).

seinem Selbst. Dieses Aeußerste, das in des Menschen Hand gegeben ist, ist aber immer zugleich Opfer:

"That a sacrifice must be made, that something has to be given up, is the truth engraved in the innermost recesses of the fair temple built for our edification by the masters of fiction. There is no other secret behind the curtain. All adventure, all love, every success is resumed in the supreme energy of an act of renunciation. It is the uttermost limit of our power; it is the most potent and effective force at our disposal. . . No man or woman worthy of the name can pretend to anything more, to anything greater. . . Wherever he stands, at the beginning or end of things, a man has to sacrifice his gods to his passions or his passions to his gods." (N.L.L., p. 15/16).

5. Dasein als Flucht vor der Wirklichkeit des Lebens — Entwürdigung des menschlichen Daseins.

Dieser Sinn des menschlichen Lebens ist nicht reflektierend zu erfassen, sondern nur in der Verwirklichung im Leben zu erfahren. Allein in der offenen Begegnung mit der Wirklichkeit, im Ernstnehmen der jeweiligen Situation kann sich der eigentliche Sinn des Lebens hinter seiner Problematik enthüllen als ein Grund der Weisheit, der Gewißheit und des Friedens hinter allem Irrtum, allem Zweifel und aller Qual.

"Very little was said. The problem of life seemed too voluminous for the narrow limits of human speech, and by common consent it was abandoned to the great sea that had from the beginning enfolded it in its immense grip; to the sea that knew all, and would in time infallibly unveil to each the wisdom hidden in all the errors, the certitude that lurks in doubts, the realm of safety and peace beyond the frontiers of sorrow and fear." (N. 138).

Nur in der vollen Hingabe an das Leben kann der Mensch seinem Dasein einen Sinn geben.

"Haven't we, together and upon the immortal sea, wrung out a meaning from our sinful lives?" (N. 173).

Der Mensch verfehlt diesen Sinn, wenn er sich durch Sicherungen irgendwelcher Art gegen das Leben zu schützen sucht: im stoischen Sich-Bewahren-Wollen, im Ruhe-Suchen nach langem Kampf mit dem Leben in der Sicherheit seiner Küste, im Nicht-Ergreifen der Gelegenheit zum Aufbruch ins Leben aus übergroßem Idealismus.

Den alten Freibeuter Peyrol ("The Rover") hält es nicht im schützenden Hafen: er ergreift die Gelegenheit, die sich ihm noch

einmal bietet, um auf das offene Meer hinauszufahren und sein Leben einzusetzen für die freigewählte Aufgabe. — Eine Sünde gegen das Leben, die sich bitter rächt, begeht Captain Anthony ("Chance"), als er der Bestimmung der Natur, die ihn und Flora de Barral füreinander bestimmt hat, trotzt: in der stolzen Vermessenheit seiner Großmut gegen Flora ist er nahe daran, sie und sich selbst zugrunde zu richten. Ohne es zu wissen, schleudert er dem Leben den Handschuh ins Gesicht (Ch. 351), fordert er die in ihm schlummernde Nemesis heraus, "committing a sin against life, the call of which is simple. Perhaps sacred". (Ch. 427). Das Leben ist uns gegeben, um es zu leben mit all seinen Gefahren und im ständigen Wagnis, nicht um uns in idealistischer Verstiegenheit darüber zu erheben. — Heyst, der Stoiker, scheitert am Leben. Dieser "man of universal detachment" (V. X), voller "mental selfpossession, that fine attitude before the universally irremediable which wears the name of stoicism" (V. X), ist entschlossen, den Strom des Lebens an sich vorbeiziehen zu lassen (V. 176) und als ein Weiser, ein "unconcerned spectator" (185), vom Ufer aus diesem Schauspiel zuzusehen. Als er sich dann doch — getrieben von den auch in ihm waltenden Lebenskräften — hineinstürzt und von der Strömung mitreißen läßt, muß er versagen: er hat die für das Leben nötige Kraft der Selbstbehauptung verloren, und — was das Ausschlaggebende ist — ihm fehlt das Vertrauen zum Leben. So bekennt er selbst am Ende:

> "Woe to the man whose heart has not learned while young to hope, to love — and to put its trust in life!" (V. 410).

— Am mangelnden Glauben an das Leben geht auch Decoud zugrunde, "the man with no faith in anything except the truth of his own sensations" (Nostr. 229). Sein Skeptizismus, sein "mere barren indifferentism posing as intellectual superiority" (152) kann die Einsamkeit nicht ertragen: er nimmt sich das Leben, "a victim of the disillusioned weariness which is the retribution meted out to intellectual audacity" (501).

Aus seiner Verachtung für jede Daseinsform, deren einziges Ziel eine Sicherung vor dem Leben ist, erklärt sich Conrads Einstellung zur Zivilisation. Er sieht darin einen ohnmächtigen Versuch, sich gegen den Abgrund des Lebens zu versichern. Ob nun der „Fortschritt" der Menschheit gesehen wird als ein gottgewolltes Fortschreiten hin zu Wahrheit, Gerechtigkeit, Anständigkeit, Ehrlichkeit, Frieden (Y. 288/9) oder als das berechtigte Sich-Bahn-Brechen eigener Kraft und eigener Weisheit, — immer birgt diese Einstellung ein Doppeltes: unbedingten Glauben an eine Idee, die verwirklicht werden muß, und anmaßendes Selbstvertrauen. Darin liegen Rechtfertigung und Verschuldung dieses Strebens.

Am sichtbarsten wird diese Doppelheit, wenn die Zivilisation sich in Gestalt der Kolonisation als ein mächtiger Strom über alles ursprüngliche Leben ergießt (L. J. 226).

"What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea — something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to . . ." (Y. 51).

Zwar trägt die Kolonisation Licht in die Finsternis — oder ist es nur ein kurzes Flackern? (Y. 49) — aber allzu oft ist die höhere Menschlichkeit nur Vorwand für Gewinn- und Machtgier. Und je mehr sie Vorwand wird, umso mehr wird die Kolonisation zum unwirklichen bloßen Gebaren, zur "fantastic invasion" (Y. 76, 92) der Unwirklichkeit in das wirkliche Leben. Philanthropisch-sentimentale Vorgabe tritt an die Stelle ehrlicher Ueberzeugung. In "Heart of Darkness" wird dieses leere Gebaren zur Farce. Ein lächerliches Schattendasein führen diese Vertreter einer „höheren Kultur"[62], wie verzauberte Pilger, die glaubens- und ziellos umherirren.[63] Ihr Handeln ist ebensosehr bloßer Schein wie ihre Ideen[64]: eine gut aufgezogene, leerlaufende Maschine, erstarrte Routine als Selbstzweck.[65] Und dicht bei der Station ein Haufen stöhnender, hilflos sterbender Eingeborener — die Opfer dieser hohen und gerechten Sache (Y. 66). Verelendung, Zerstörung des Lebens statt Beglückung und Erhöhung der Menschheit, ein "merry dance of death and trade" (Y. 62).[66]

Hier offenbart sich die Zivilisation in krassester Wirklichkeit als ein anmaßendes Sich-Spreizen menschlicher Kleinheit und Ohnmacht vor den ungeheuren Mächten des Lebens, die nur auf den geeigneten Augenblick warten, um schreckliche Rache für diesen

62) " . . they seemed to be tugging painfully uphill their two ridiculous shadows of unequal length, that trailed behind them slowly over the tall grass without bending a single blade." (Y. 92).

63) "I saw this station, these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard . . They wandered here and there with their absurd long staves in their hands, like a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence." (Y. 76).

64) Repräsentatives Beispiel dafür ist ihr sinnloses Sprengen von Felsen: "A heavy and dull detonation shook the ground, a puff of smoke came out of the cliff, and that was all. No change appeared on the face of the rock. They were building a railway. The cliff was not in the way or anything; but this objectless blasting was all the work going on." (Y. 64). — Komisch und völlig sinnlos wirkt ihr Verhalten, als ein plötzlich ausbrechendes Feuer einen Teil ihres Plunders zerstört: "I . . . saw them all cutting capers in the light, with their arms lifted high, when the stout man with moustaches came tearing down to the river, a tin pail in his hand, assured me that everybody was 'behaving splendidly, spendidly', dipped about a quart of water and tore back again. I noticed there was a hole in the bottom of his pail." (Y. 76).

65) Vgl. die gut organisierte Verwaltung (Y. 67 ff.).

66) Charakteristisch dafür das halb wahnwitzig, halb possenhaft anmutende, völlig sinnlose Schießen von einem französischen Schiff in das Land hinein — angeblich in ein verstecktes Lager feindlicher Eingeborener (Y. 61/62).

zerstörenden Einbruch zu nehmen. Symbolisch dafür ist das plötzliche Ausbrechen des Feuers in der Zentralstation, "so suddenly that you would have thought the earth had opened to let an avenging fire consume all that trash" (Y. 76): Ueber der Wildnis ruht eine Atmosphäre verhängnisvoll rachsüchtigen Brütens (Y. 93). Kurtz wird schließlich eines der Opfer fürchterlicher Rache.[67]

Als eine andere Form der Lebensferne, der "unreality", geißelt Conrad die Erstarrtheit des Lebens in festen Prinzipien und Konventionen, wie sie vor allem die Gesellschaft des Spätviktorianismus kennzeichnet. Konventionelle äußere Lebensformen und Maßstäbe, verstandesgeregelte Selbstbeherrschung, Zurückschrecken vor jedem Wagnis, das die Gesichertheit innerhalb des bloßen Daseins gefährden könnte — all dies ist Conrad verächtlich. Diese Lebensprinzipien sind dem wahren Leben nicht gewachsen:

> "Principles won't do. Acquisitions, clothes, pretty rags — rags that would fly off at the first good shake. No; you want a deliberate belief." (Y. 97).

Durch ihr angstvolles Sich-Fernhalten vom eigentlichen Leben erleiden diese — im Grunde so leicht umzustürzenden, weil schwach fundierten — Grundsätze jedoch selten die Feuerprobe durch das Schicksal, die Versuchung. Diesen Menschen ist eine "undisturbed rectitude" beschieden (L. J. 342): "they would never be taken unawares, and never be called upon to grapple with fate." (L. J. 342). Daher sind sie unbedingt un-tragisch. Nicht an ein willkürliches Schicksal glauben sie, auch nicht an ein hinter aller vom Menschen geschaffenen Ordnung lauerndes Chaos, sondern an eine Vorsehung, ein geordnetes Universum, "trusting Providence and the established order of the universe" (L. J. 341). Dem, der soeben in die grausige Tiefe des Lebens geblickt hat, ist diese unwissende Selbstsicherheit unbegreiflich und unerträglich:

> "Their bearing, which was simply the bearing of commonplace individuals going about their business in the assurance of perfect safety, was offensive to me like the outrageous flauntings of folly in the face of a danger it is unable to comprehend. I had no particular desire to enlighten them, but I had some difficulty in restraining myself from laughing in their faces, so full of stupid importance." (Y. 152).

Die Moral, die solchem Leben zugrunde liegt, erscheint in ihrer krassesten Form in "The Return". Alvan Hervey macht sich darin zum Priester einer "sacredness of ideals" (T. U. 155), geheiligter Ideale, die zu bloßen Formeln, Riten, Zeremonien erstarrt sind als Schutz vor den Roheiten des Lebens:

67) Vgl. auch: " . . . the lands of brown nations, where a stealthy Nemesis lies in wait, pursues, overtakes so many of the conquering race, who are proud of their wisdom, of their knowledge, of their strength." (Y. 41 f.)

"'Self-restraint is everything in life, you know. It's happiness, it's dignity . . .[68] it's everything.'" (155). — "'Restraint, duty, fidelity — unswerving fidelity to what is expected of you. This — only this — secures the reward, the peace. . . '" (156). — "'Rigid principles — adherence to what is right.'" (157). "'What is right?'" fragt ihn die Frau. Darauf die Antwort: "'Your mind is diseased!' he cried, upright and austere. 'Such a question is rot — utter rot. Look round you — there's your answer, if you only care to see. Nothing that outrages the received beliefs can be right. Your conscience tells you that. They are the received beliefs because they are the best, the noblest, the only possible. They survive. . .'[68] . . . 'You must respect the moral foundations of a society that has made you what you are. Be true to it. That's duty — that's honour — that's honesty.'" (157/158).[69]

In Edith Travers ("The Rescue") begegnet uns die Sehnsucht und das Sich-Durchringen eines in die Unwirklichkeit gefesselten Menschen zum wirklichen Leben. In den „romantischen" Träumen ihrer Jugend erscheint ihr noch die Aufrichtigkeit einer großen Leidenschaft als die ideale Erfüllung des Lebens, "the only truth of life". (R. 151). Der Alltag des Lebens ernüchtert sie: "the world is too prudent to be sincere". Dann hofft sie, die "truth of life" in der lebenslänglichen Hingabe an ein selbstloses Ideal zu finden: Mr. Travers erscheint ihr voll dieses Enthusiasmus; sie heiratet ihn, — und hinter der so lockenden Undurchdringlichkeit enthüllt sich nur enthusiastische Hingabe an seine Karriere.[70] Ihre Hoffnung schwindet. Ihr Leben fließt dahin im Dunkel der Unwirklichkeit:

"the days went on rapid, brilliant, uniform, without a glimpse of sincerity or true passion, without a single true emotion — not even that of a great sorrow" (R. 152).

Sie lebt teilnahmslos, gleichgültig gegen ihre Umgebung,

"behind the veil of an immense indifference stretched between her and all men, between her heart and the meaning of events" (R. 125).

Da leuchtet im tiefsten Dunkel plötzlich dieses ersehnte Leben vor ihr auf.[71] Ergriffen steht sie vor der jungen Eingeborenen

68) Diese Punkte befinden sich im Text.

69) Im Gegensatz dazu sind oft die Gestalten Conrads, die am stärksten an eine innerlich erlebte Idee gebunden sind, "lawless", d. h. sie stehen außerhalb der Gesellschaftsordnung und ihrer Gesetze; so z. B. Lingard (R. 215).

70) Vgl. seine Verständnislosigkeit für alles Ursprüngliche — auch in seiner Frau —, das er vom Standpunkt seiner "social sphere" aus als „primitiv" verachtet (R. 267/268, 270/271).

71) Ein erstes kurzes Aufleuchten in den zornigen Worten, die Lingard mit Mr. Travers tauscht: "'Oh! This is truth — this is anger — something real at last.'" Dieser Zorn ist "genuine and human". (R. 132).

Immada. Sie fühlt ihre unendliche Ferne von diesem ursprünglichen Leben.[72] In der darauffolgenden Nacht — gerade als sie ihr Schicksal, die Dunkelheit, trotzig-ergeben auf sich nehmen will — wird die Sehnsucht nach diesem Leben in Edith Travers noch einmal übermächtig:

"Her thoughts, like a fascinated moth, went fluttering toward that light — that man — that girl, who had known war, danger, seen death near, had obtained evidently the devotion of that man." (R. 152).

Sie wird sich ihres eigenen Besitzes an brachliegender Lebenskraft bewußt:

"She glowed with a sudden persuasion that she also could be equal to such an existence; and her heart was dilated with a momentary longing to know the naked truth of things; the naked truth of life and passion buried under the growth of centuries." (R. 153).

Wie ein Geschenk empfängt sie nun dieses Leben, als Lingard rückhaltlos sein Inneres vor ihr entfaltet:

"She felt intensely alive. She felt alive in a flush of strength, with an impression of novelty as though life had been the gift of this very moment. The danger hidden in the night gave no sign to awaken her terror, but the workings of a human soul, simple and violent, were laid bare before her and had the disturbing charm of an unheard-of experience." (R. 165).

In "The Return" erwacht ein Mann plötzlich aus dem Scheindasein seiner Ehe zur Wahrheit des Lebens. Wie so unzählig viele andere halten sich diese beiden Menschen in einer "serene region" oberhalb des Lebens auf;

"amongst perfectly delightful men and women who feared emotion, enthusiasm, or failure, more than fire, war, or mortal disease; who tolerated only the commonest formulas of commonest thoughts, and recognized only profitable facts. It was an extremely charming sphere, the abode of all the virtues, where nothing is realized and where all joys and sorrows are cautiously toned down into pleasures and annoyances." (T. U. 120/121).

"They skimmed over the surface of life hand in hand, in a pure and frosty atmosphere — like two skilful skaters cutting figures on thick ice for the admiration of the beholders, and disdainfully ignoring the hidden stream, the stream restless and dark; the stream of life, profound and unfrozen." (T. U. 123).

72) "'So young! And she lives here — does she? On the sea — or where? Lives —' Then faintly, as if she had been in the act of speaking, removed instantly to a great distance, she was heard again: 'How does she live?'" (R. 141).

Ihr ganzes Dasein, ihre gesamte Umgebung atmet Konvention, Illusion und Sicherheit.[73]

Aus diesem Dasein erwacht Alvan Hervey durch eine plötzliche Schau der Wahrheit, die ihn über alles Diesseitige hinaushebt und die er — unbewußt — sein ganzes Leben gesucht hat. Diese Wahrheit heißt Glaube an ein Menschenherz und Liebe zu einem menschlichen Wesen:

> "There can be no life without faith and love — faith in a human heart, love of a human being! That touch of grace, whose help once in life is the privilege of the most undeserving, flung open for him the portals of beyond, and in contemplating there the certitude immaterial and precious he forgot all the meaningless accidents of existence: . . ." (T. U. 177 f.).

Nun verblaßt auch alle bisherige Moral als eine bloßes Mittel zur Erlangung irdischen Glücks. Allein diese Wahrheit gilt, denn sie ist das Leben:

> "It was a question of truth or falsehood — it was a question of life or death." (T. U. 183).

Angesichts dieser Wahrheit kann er das Dasein in der Unwahrheit nicht mehr ertragen: er bricht auf in das wahre Leben.

In "Chance" wird diese Lebenshaltung der Unwirklichkeit repräsentiert durch die Festlandsbewohner ganz allgemein, "the shore gang" (Ch. 4), im besonderen durch die Familie Fyne als ihre typischen Vertreter. In ihrem Gefühl der Sicherheit fehlt ihnen jedes Verständnis für wirkliches Leben:

> "They were strangely consistent in their lack of imaginative sympathy." (143).

Dafür gewinnt jede äußerliche Kleinigkeit dieses Daseins eine ungemeine Wichtigkeit; das ganze Dasein ist erstarrt in Ernst und Feierlichkeit (56, etc.).[74] Die Sicherheit nimmt den Menschen auch jegliches Verantwortungsgefühl, jedes Einstehen für sich und ihre Sache. (4).

Demgegenüber ist das Leben auf dem Meer erst eigentliches Leben. Im ständigen Kampf mit den Elementen muß der Mensch immer auf der Hut sein und für sich einstehen. Auf dem Meer gelten keine Konventionen[75], sondern nur unbedingter Glaube, der den Menschen in seinem Kampf stützt. Auf dem Meer herrscht nicht die geruhsame Sicherheit des Daseins, sondern — im vollen

73) Sinnbildlich für dieses Dasein sind die "sham men", die "gentlemanly and slavish imitators", die Alvan H. beim Betreten des Zimmers aus den Spiegeln entgegensehen und sein Tun widerspiegeln. (T. U. 124/5.)

74) Ihr Anblick ruft unwillkürlich das Bild von tanzenden dressierten Hunden wach (Ch. 57/58).

75) Vgl. "Fyne the emissary of an order of things which stops at the edge of the sea" (Ch. 250).

Gegensatz dazu — ständige Bedrohtheit als die Sicherheit der Existenz: dem unmittelbaren, unausweichlichen Anspruch dieses Lebens muß der Mensch sich mit seinem Selbst stellen.

"A sailor finds a deep feeling of security in the exercise of his calling. The exacting life of the sea has this advantage over the life of the earth, that its claims are simple and cannot be evaded." (Ch. 32).

Diese Geradlinigkeit und Unausweichlichkeit des Anspruchs gibt diesem Leben eine ursprüngliche Schönheit — im Gegensatz zu der von Menschen künstlich geschaffenen beunruhigenden und letztlich ungewichtigen Problematik des Lebens auf dem festen Lande:

"And suddenly I rejoiced in the great security of the sea as compared with the unrest of the land, in my choice of that untempted life presenting no disquieting problems, invested with an elementary moral beauty by the absolute straightforwardness of its appeal and by the singleness of its purpose." (Tw. 96).

So wird das Leben auf dem Meer zum Symbol wirklichen Lebens überhaupt. Wirkliches Leben ist nur über dem Abgrund. Ihn sich verdecken, heißt: sich um dieses Leben und damit um den Sinn seines Daseins betrügen. Es heißt: dem Leben seine Schönheit und seine Würde nehmen, sich an dem Leben versündigen.

V. Die Einheit der Menschheit in der Wirklichkeit des Lebens.

Nur in dieser ursprünglichen Lebenswirklichkeit ist die Menschheit geeint als in ihrem einheitlichen tragenden Grunde.

"Truth is One — one for all men and for all occupations." (P. R. 18).

Im einzelnen Menschen bekommt diese einheitliche Wirklichkeit ihre individuelle Gestalt.

Darum liegt in *jedem* wirklichen Menschenleben, in jedem noch so unbedeutend erscheinenden Lebenskreis diese Wirklichkeit als Geheimnis verborgen, um dessen willen es sich lohnt, dieses Leben kennen zu lernen:

"there is not a place of splendour or a dark corner of the earth that does not deserve, if only a passing glance of wonder and pity" (N. VIII).[76]

76) Damit rechtfertigt Conrad auch die Schöpfung seines "Nigger of the 'Narcissus'", "an unrestful episode in the obscure lives of a few individuals out of all the disregarded multitude of the bewildered, the simple and the voiceless." (N. VIII).

Gerade die Unscheinbaren, Einfachen, "the simple and the voiceless" (N. VIII), macht Conrad zu den Hauptgestalten seiner Werke. In ihnen ist wahres Menschentum noch ursprünglicher, weniger verschüttet und darum leichter zugänglich.[77]

Die einende Menschlichkeit ist es, die die Menschheit durch Raum und Zeit, über rassen- und kulturbedingte Entfremdung hinweg verbindet. Immer wieder wird in Conrads Romanen das Allgemein-Menschliche betont. Schon das Motto des ersten Werkes, "Almayer's Folly", zielt darauf hin: "Qui de nous n'a eu sa terre promise, son jour d'extase et sa fin en exil?" (Amiel). Marlow sieht alle Menschen immer nur als Menschen: "In each case all I could see was merely the human being." (L. J. 94).

Allein diese Verwandtschaft ermöglicht die "responsiveness", ein unmittelbares Reagieren auf das wahrhaft Menschliche im anderen — auch im Fremdesten —, das Verstehen seiner Menschlichkeit und das Hören auf seinen Anspruch an uns.

> "No, they were not inhuman (= die Eingeborenen). Well, you know, that was the worst of it — this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar... there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you — you so remote from the night of first ages — could comprehend. And why not? The mind of man is capable of anything — because everything is in it, all the past as well as all the future. What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage — who can tell? — but truth — truth stripped of its cloak of time. Let the fool gape and shudder — the man knows, and can look on without a wink. But he must at least be as much of a man as these on the shore. He must meet that truth with his own true stuff — with his own inborn strength." (Y. 96/97).

Nur auf der Grundlage dieser in innerer Verwandtschaft begründeten "responsiveness" ist daher die imaginative Schau des anderen möglich.

Darum sucht aber auch der, dem es um sein eigentliches Menschentum geht, in fremdem Geschick eine Erhellung seines Rätsels. Marlows "curiosity" ist ein solches Suchen nach der eigenen Wahr-

---

77) Der "Exotismus" ist also in Conrads Kunst wiederum tiefer begründet als in der romanesken Kunst R. L. Stevensons, nämlich in der Suche nach unverfälschter Wirklichkeit.

heit in der des anderen, denn er fühlt sich mit ihm geeint in einer allgemein-menschlichen Wirklichkeit. Jim erscheint ihm als "one of us":

"the mystery of his attitude got hold of me as though he had been an individual in the forefront of his kind, as if the obscure truth involved were momentous enough to affect mankind's conception of itself." (L. J. 93).

Gerade die Imagination, die uns Wirklichkeit erst zugänglich macht, läßt uns aber auch die Ohnmacht, die Beschränkung menschlicher Erkenntnis angesichts dieser Wirklichkeit erfahren. Alle Schau des anderen ist immer nur dunkles Ahnen, durchzuckt vom blitzartigen Aufleuchten der Wahrheit im begnadeten Augenblick. So stellt sich auch Marlow seine Kenntnis Jims dar: sie besteht aus "those bizarre and exciting glimpses through the fog" (L. J. 114)[78], die die Wahrheit nur ahnen lassen.

"I wanted to know — and to this day I don't know, I can only guess." (L. J. 79).

Auch noch, als Marlow das ganze Leben Jims als abgeschlossenes überblickt, muß er zugestehen:

"He is gone, inscrutable at heart." (L. J. 416).

Gerade das Geheimnis aber, das letztlich mit jedem Wissen verbunden bleibt, auf das der Mensch auch in seiner Selbsterkenntnis trifft, verbindet ihn mit Jim:

"I cannot say I had ever seen him distinctly — not even to this day, after I had my last view of him; but it seemed to me that the less I understood the more I was bound to him in the name of that doubt which is the inseparable part of our knowledge. I did not know so much more about myself." (L. J. 221).

Dieses Geheimnis ist Conrad heilig. Er scheut davor zurück, sich den Zugang zu ihm gewaltsam zu erzwingen. "The secret of human hearts cannot be captured either by prying or praying." (P. R. 91). Von S. Freud spricht er mit verächtlicher Ironie, seine Bücher liest er nicht.[79] Er wendet keine psychoanalytischen Tiefenbohrungen an wie Henry James (mit dem er in seiner Standpunkttechnik vieles gemeinsam hat); er versucht nicht, das Irrationale zu rationalisieren und damit zu profanieren.

Diese Ueberzeugung, daß die eigentliche Wirklichkeit menschlichen Lebens letztlich doch unzugänglich ist, durchzieht das ganze

78) Vgl. dazu oben S. 16!

79) Vgl. Lenormand, Note sur un Séjour de Conrad en Corse (NRF 1924, p. 670). — Vgl. auch: "Il (= C.) était partagé entre la crainte d'avoir épaissi trop de nuées autour d'eux (= ses personnages) et celle d'avoir détruit leur mystère en expliquant leurs actions". (Ebda, p. 668).

Werk Conrads. Daher ist die Einsamkeit für ihn eine unaufhebbare Bedingung menschlicher Wirklichkeit.

"It is as if loneliness were a hard and absolute condition of existence." (L. J. 180).

Diese Einsamkeit ist um so größer, je intensiver der Mensch lebt und erlebt.

"No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence — that which makes its truth, its meaning — its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream — alone. . ." (Y. 82).

Jims selbstgewählter Tod ist für die Frau, die ihn liebt, ein Rätsel, eine unverständliche Grausamkeit, die sie ihm nie verzeiht und an der sie zugrunde geht. Lingard lebt einsam im Dienste seiner Aufgabe, "very lonely, dangerous and romantic" (R. 215). Den Kampf um sich selbst muß der Mensch in der Einsamkeit austragen.

Diese Einsamkeit ist schwerer zu ertragen als alles, was sich dem Menschen entgegenstellt. Daher erfüllt den in der Einsamkeit Kämpfenden eine tiefe Sehnsucht danach, verstanden zu werden, diese "universal aspiration with all its profound and melancholy meaning" (U. W. E. 39). Jims einziger Wunsch ist, daß *ein* Mensch nur ihn anhören, ihn verstehen möge:

"'I don't want to excuse myself; but I would like to explain — I would like somebody to understand — somebody — one person at least! You! Why not you?'" (L. J. 81).

Nostromo in seiner Todesstunde verlangt nach Mrs. Gould, "the woman with the genius of sympathetic intuition", von der er allein Verstehen erhoffen kann, um sich im Bekenntnis zu ihr von der Last des Silbers zu befreien. (Nostr. 560).

Verzicht und Einsamkeit sind die Grundtöne, die immer wieder in Conrads Werk anklingen. Nur eins kann den Menschen in seinem Kampf stützen und ihm Kraft geben: der überzeugte Glaube an die Einheit und Zusammengehörigkeit aller Menschen in dem, was ihr innerstes Leben ausmacht,

"the latent feeling of our fellowship with all creation, . . the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity — the dead to the living and the living to the unborn." (N. VIII).

Auf der Grundlage dieses so stark ausgeprägten Solidaritätsgefühls wird Conrad darum auch die Treue zum höchsten Wert.

"Those who read me know my conviction that the world, the temporal world, rests on a few very simple ideas; so simple that they must be as old as the hills. It rests notably, among others, on the idea of F i d e l i t y." (P. R. XXI).

Auch diese enge Verbundenheit der Menschheit im gemeinsamen Kampf symbolisiert Conrad in dem Zusammenleben der Mannschaft eines Schiffes während einer längeren Fahrt und darüber hinaus im Solidaritätsgefühl der Seeleute überhaupt. In diesem Mikrokosmos stellt er den Lebenskampf überhaupt dar mit seinen Anforderungen an die Widerstandskraft und an den Gemeinschaftsgeist jedes Einzelnen.

Das eigentliche Wesen des Verbrechens besteht in einem Vertrauensbruch gegenüber der Menschheit:

"The real significance of c r i m e is in its being a b r e a c h o f f a i t h with the community of mankind." (L. J. 157).

Als der am tiefsten in Schuld verstrickte von Conrads Hauptgestalten erscheint darum Razumov (U. W. E.), der das ihm geschenkte Vertrauen mißbraucht und über die Leiche eines Menschen hinwegschreitet seinem Ziele entgegen.[80] Ob seine Ideen und Ziele sich mit denen des Verratenen überhaupt messen können, ist dabei nicht entscheidend. Er verrät nicht nur einen Menschen, eine in diesem lebende Idee, sondern er sündigt an der Menschheit als Ganzem, indem er ihre Grundlage, dieses Gefühl der Solidarität, erschüttert. Ehe er seinen Verrat begeht, drängt Razumov noch ein in ihm aufsteigendes Schuldgefühl zurück; aber dies gelingt ihm nur dadurch, daß er das Problem verschiebt: er will nicht das Vertrauen eines anderen an sich schon als verpflichtend anerkennen, sondern nur seine eigene innere Bindung:

"'What is betrayal? . . . There must be a moral bond first. All a man can betray is his conscience. And how is my conscience engaged here; by what bond of common faith, of common conviction, am I obliged to let that fanatical idiot drag me down with him? . . . Have I provoked his confidence? No!'" (U. W. E. 37/38).

Aber nicht die eigene freiwillige Bindung, sondern die immer und überall bestehende Verbundenheit entscheidet über die Treueverpflichtung zum Mitmenschen.

In "The Secret Sharer", das um dieselbe Zeit entstand wie "Under Western Eyes", wird dieses gleiche Problem im positiven Sinne gelöst. Hier fühlt sich ein Mensch so eng verbunden mit

80) Auf dem Wege zum Verrat hat er die Halluzination, als läge Haldin, den er verraten will, vor ihm im Schnee, und er schreitet über ihn hinweg. (U. W. E 36/37.)

einem anderen, der nach einem begangenen Totschlag [81] vertrauensvoll Schutz bei ihm sucht, daß er ihm zum zweiten Selbst wird. Von Anfang an besteht eine "mysterious communication" zwischen ihnen (Tw. 99). Unter höchster Gefährdung seiner ganzen Zukunft setzt er sich für die Rettung seines anderen Selbst ein.

Die höchste und schönste Ueberwindung allen Leides aber schafft erst die selbstlose und hingebende Liebe. "Victory" und "Chance" klingen aus mit dem Sieg der Liebe über das Schicksal. Nathalie Haldin, durch deren grenzenloses Vertrauen zur Menschheit Razumov seine Schuld erkennt und büßt, stellt ihr Leben in den Dienst der Liebestätigkeit für die Aermsten und Elendesten ihres Vaterlandes (U. W. E. 378). Sie ist es auch, die Conrads eigenen Glauben ausspricht:

"'But at last the anguish of hearts shall be extinguished in love.'"

Ein unzerstörbarer Glaube an einen endlichen Sieg der Liebe in der Menschheit lebt in diesem Mädchen,

"an invincible belief in the advent of loving concord springing like a heavenly flower from the soil of men's earth, soaked in blood, torn by struggles, watered with tears" (U. W. E. 377).

Dieses Solidaritätsgefühl bildet auch die tiefste Wurzel für Conrads künstlerisches Schaffen. Stumm und fordernd treten die Gestalten des fernen Ostens, die ihm in seinem Leben begegnet sind, wieder vor ihn hin:

"They came with silent and irresistible appeal — and the appeal, I affirm here, was not to my self-love or my vanity. It seems now to have had a moral character, for why should the memory of these beings, seen in their obscure sun-bathed existence, demand to express itself in shape of a novel, except on the ground of that mysterious fellowship which unites in a community of hopes and fears all the dwellers on this earth?" (P. R. 9).

So möchte er — dies ist letztes und höchstes Ziel seiner Kunst — durch seine Werke dieses gleiche Gefühl wecken,

"awaken in the hearts of the beholders that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other and all mankind to the visible world." (N. X).

81) Allerdings handelt es sich dabei nicht um ein Verbrechen gegen die Menschheit, sondern eher um einen Dienst an ihr, nämlich um die Beseitigung eines Schädlings in der menschlichen Gemeinschaft.

B) Die künstlerische Gestaltung des Wirklichkeitserlebnisses.

I. Kunstauffassung und allgemeine Forderungen an die Kunst.

Conrads Kunstauffassung und Forderungen an die Kunst stehen in engster Beziehung zu seinem Wirklichkeitserlebnis.

Auf dem Grunde seiner Ueberzeugung von dem eigentlichen Wesen, der "reality", des Lebens unter der oberflächlichen Erscheinungsweise ersteht eine Kunst, deren Ziel es ist, diese verborgene Wirklichkeit ans Licht zu bringen. Eindeutig und ausdrücklich legt Conrad diese Kunstauffassung dar in der Preface zu "The Nigger of the 'Narcissus'":

> "Art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. It is an attempt to find in its forms, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter and in the facts of life what of each is fundamental, what is enduring and essential — their one illuminating and convincing quality — the very truth of their existence. The artist, then, like the thinker or the scientist, seeks the truth and makes his appeal." (N. VII).

Die alleinige Aufgabe der Kunst ist für Conrad der Versuch, der äußeren sichtbaren Welt in all ihren individuellen Erscheinungsweisen gerecht zu werden durch das Aufsuchen und Darstellen der ihnen zugrundeliegenden einheitlichen Wirklichkeit. Conrad fühlt sich als ein gewissenhafter Interpret der Wirklichkeit, "a single-minded observer and conscientious interpreter of reality". (L. E. 126).

Zu dieser Wirklichkeit ist der Künstler durch sein eigenes Erleben gelangt. So hat seine Kunst auch nur dann Daseinsberechtigung, wenn sie diesem Erleben treu bleibt:

> "if any man on earth more than another needs to be true to himself as he hopes to be saved, it is certainly the writer of fiction". (P. R. 108).

"The great aim is to remain true to the emotions called out of the deep encircled by the firmament of stars." (P. R. 93).

Damit wird aber auch der Weg gekennzeichnet, den Conrad sich für sein Kunstschaffen vorschreibt. Der Künstler wendet sich an unser inneres Erleben. Dieses kann aber nur wieder durch Leben ausgelöst werden. Kunst muß daher ein Stück Leben darstellen, nicht darüber spekulieren.

"To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth — disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing moment." (N. X.).

Ausgangspunkt und nächstliegender Stoff der künstlerischen Gestaltung müssen demnach die Erscheinungen des Lebens sein, also in erster Linie die sinnlichen Gegebenheiten. Dabei darf aber die Kunst nicht stehen bleiben: ihr eigentliches Wesen besteht darin, das wirkliche Leben durch dieses Erscheinungsganze durchscheinen zu lassen, sodaß es in derselben Klarheit vor das innere Auge des Lesers tritt, wie es der Künstler selbst erschaut hat.

"My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you see. That — and no more, and it is everything." (N. X.).

Die innere Schau der Wirklichkeit ist das Letzte und Höchste, das Conrad mit seiner Kunst geben will.

II. Kunstschaffen: Wirken der Imagination und Ringen um Gestaltung.

Dies sind die allgemeinsten Richtungslinien, die Conrad in seiner Kunst verfolgt. Um dieses Kunstschaffen selbst in seiner Eigenart verstehen zu können, müssen wir versuchen, es in seinem Zentrum zu erfassen: im Wirken der Imagination.[1]

Conrad erkennt dieser Kraft die unbedingte Herrschaft über die Kunst zu:

"Only in men's imagination does every truth find an effective and undeniable existence. Imagination, not invention, is the supreme master of art as of life." (P. R. 25).

1) Ich wähle hier den englischen Ausdruck „imagination", um der Vieldeutigkeit des Wortes „Phantasie" aus dem Wege zu gehen.

In der imaginativen Kraft in der Tiefe der menschlichen Natur kommt die Wahrheit des Lebens erst zur eigentlichen Existenz und zur Wirksamkeit in Leben und Kunst. Kraft seiner Imagination dringt der Mensch in das innerste Wesen des ihn umgebenden Lebens vor, zieht es gleichsam in sich hinein. Mit dem Gefühl, daß die eigentliche Wirklichkeit von Jims Geschichte allein in seiner — Marlows — Imagination lebt, rechtfertigt Marlow seine Erzählung:

"I felt that when to-morrow I had left it (= Patusan) for ever, it would slip out of existence, to live only in my memory till I myself passed into oblivion. I have that feeling about me now; perhaps it is that feeling which had incited me to tell you the story, to try to hand over to you, as it were, its very existence, its reality — the truth disclosed in a moment of illusion." (L. J. 323).

Dem Künstler ist es gegeben, dieses Erleben aus seinem innersten Wesen heraus zu gestalten.

"When I speak about writing from an inward point of view, — I mean from the depth of your own inwardness... Lay bare your own heart, and people will listen to you for that, — and only that is interesting." So schreibt Conrad in seinen Ratschlägen an einen jungen Schriftsteller. (J.-A. I, 184).
"... every novel contains an element of autobiography — and this can hardly be denied, since the creator can only express himself in his creation." (P. R. XVII/XVIII).
"... a novelist lives in his work." (P. R. XV).

Auch die scheinbar so fernliegenden Gestalten und Geschehnisse in "Nostromo" sind ein Teil Conrads selbst, "created out of my own substance" (P. R. 102).

Mit diesen Bekenntnissen rückt Conrad deutlich von dem Realismus eines Flaubert ab, setzt er dem Ideal der Unpersönlichkeit und Unbeteiligtheit das des größtmöglichen innerlichen Beteiligtseins gegenüber: Kunst ist Selbstdarstellung der Künstlerpersönlichkeit.

Betrachten wir nun das Wirken der Imagination in Conrads eigenem Schaffen. Er selbst gibt uns Auskunft darüber, soweit ein Künstler sein Schaffen überhaupt begreifen und rational erklären kann.[2]

Besonders aufschlußreich in dieser Beziehung ist die Author's Note zu "Typhoon". Eine erste Anregung gewinnt Conrad aus der anekdotenhaften Erzählung eines Seeabenteuers, "but a bit of a sea yarn" (T. VI). Aber dabei beruhigt er sich nicht:

2) Vgl. besonders seine Vorworte, die "Author's Notes", "A Personal Record", "Notes on Life and Letters" und seine Briefe.

"From the first the mere anecdote, the mere statement I might say, that such a thing had happened on the high seas, appeared to me a sufficient subject for meditation. . . I felt that to bring out its deeper significance which was quite apparent to me, something other, something more was required; a leading motive that would harmonize all these violent noises, and a point of view that would put all that elemental fury into its proper place.

What was needed of course was Captain MacWhirr. Directly I perceived him I could see that he was the man for the situation. I don't mean to say that I ever saw Captain MacWhirr in the flesh, or had ever come in contact with his literal mind and his dauntless temperament. MacWhirr is not an acquaintance of a few hours, or a few weeks, or a few months. He is the product of twenty years of life. My own life. Conscious invention had little to do with him. If it is true that Captain MacWhirr never walked and breathed on this earth (which I find for my part extremely difficult to believe) I can also assure my readers that he is perfectly authentic. I may venture to assert the same of every aspect of the story, while I confess that the particular typhoon of the tale was not a typhoon of my actual experience." (T. VI).

Captain MacWhirr ist also "authentic", d. h. echt, glaubwürdig — ebenso wie auch der Taifun und alle anderen Elemente der Erzählung. Dasselbe beteuert Conrad immer wieder von allen seinen Werken; sie sind "an imaginative and exact rendering of authentic memories" (P. R. 25).[3]

Worin besteht diese Echtheit? Worauf beruht diese Glaubwürdigkeit? Echtheit bedeutet nicht äußere Tatsächlichkeit ("actual experience"); es kommt Conrad nicht darauf an, zu bezeugen, daß er dieser oder jener Gestalt tatsächlich in Fleisch und Blut begegnet ist, daß das Werk Elemente tatsächlichen Geschehens enthält, um auf diese Weise das Geschilderte glaubhaft zu machen: überzeugend kann sein Werk nur auf Grund seines inneren Wirklichkeitsgehalts werden. Diesen allein bezeichnet er als "authentic".[4]

Um diese innere Wirklichkeit der Dinge darzustellen, muß er erst einen gewissen Abstand von ihnen gewinnen. Erst aus der Ferne fällt alles Momentane, Zufällige von ihnen ab, tritt das eigentlich Wesentliche in den Vordergrund.

"The effect of perspective in memory is to make things loom large because the essentials stand out isolated from

3) Vgl. auch L. E. 145.

4) Auch im Vorwort zu U. W. E. betont C., daß die Handlung sowohl als auch die Personen nicht auf "special experience", sondern auf "general knowledge" beruhen (VIII).

their surroundings of insignificant daily facts which have naturally faded out of one's mind." (Sh.-L. XI.).[5]

Daher benutzt Conrad auch keinerlei Aufzeichnungen als Grundlagen für seine Werke.[6] Er schöpft allein aus der lebendigen Erinnerung. Seine Werke gründen sich fast ausschließlich auf die Erlebnisse einer Zeit, zu der er noch nicht das Geringste von seiner künftigen Schriftstellertätigkeit ahnte. Auch das Congo Diary (L. E. 155) — wahrscheinlich das einzige, das er je während seiner Reisen geführt hat, — benutzte er nicht, als er "Heart of Darkness" schrieb.[7] Und gerade ein Vergleich dieses Tagebuchs mit dem acht Jahre später entstandenen "Heart of Darkness" zeigt, wie sehr das Werk dem inneren Erlebnis jener Zeit entspricht.[8]

MacWhirr ist also nicht das getreue Abbild eines Individuums, das Conrad tatsächlich begegnet ist; er ist vielmehr das Produkt künstlerischer Verdichtung der erlebten Wirklichkeit ("He is the product of twenty years of life. My own life".). Diese Verdichtung vollzieht sich unbewußt im Innern des Künstlers ("conscious invention had little to do with him"). Aus diesem unterbewußten Gestaltungsraum treten die Personen in einem bestimmten Augenblick plötzlich vor das innere Auge des Dichters ("I perceived him"); sie stellen sich in den Dienst seiner künstlerischen Absicht.[9]

Galsworthy, der Freund Conrads, der ihm während seiner ganzen literarischen Tätigkeit innerlich nahe stand, kann uns hier zu einem tieferen Verständnis führen. In seinen "Reminiscences of Conrad"[10] spricht er von dem ungeheuren Reichtum an Erlebnissen, den Conrad im Laufe seines Seemannslebens in sich aufgespeichert hatte:

"The storehouse of his subconscious self was probably as interesting and comprehensive a museum as any in the world. It is from the material in our subconscious minds that we create." (a. a. O., p. 106/107).

5) In einem Gespräch berichtet er: "When I was sent to the North Sea by the Admiralty during the war to write about the minesweepers I found I was too close to the facts, you know. I have never been able to describe that properly yet (d. h. 1922). (Mégroz, a. a. O., 53).

6) Vgl. Curle, The Last Twelve Years of J. C., p. 75.

7) L. E., p. 158.

8) Vgl. Wordsworths Aeußerungen über das Fortleben der Wirklichkeit in der Erinnerung (Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 67)!

9) In demselben Sinne spricht Conrad sich noch kurz vor seinem Tode über sein ganzes Werk aus; "Finally, let me say that with the exception of 'Youth' none of these stories is a record of experience in the absolute sense of the word. . . . they are all authentic because they are the product of twenty years of life, my own life." (L. E. 145).

10) Castles in Spain.

An einer anderen Stelle spricht er von Conrads "store of experience and feeling unconsciously amassed, to feed on".[11]

Galsworthy betrachtet als eine wesentliche grundlegende Kraft des künstlerischen Genius eine gesteigerte Empfänglichkeit für die im Unterbewußtsein sich stauende Erlebnismasse.[12] Wie Conrad glaubt er an eine alles Lebendige miteinander verbindende Lebenskraft, auf Grund deren der Mensch Anstöße, Eindrücke von allem anderen Lebendigen empfangen kann. Diese Lebens- und Erlebnisschicht bildet das Substrat, den unterbewußten Untergrund des menschlichen Wesens und Lebens. Der Künstler besitzt eine besonders starke Gabe des Eintauchens in diese Schicht, des Heraufziehens der hier ruhenden Erlebnisse in die Sphäre bewußten künstlerischen Gestaltens.

Richard Curle, der Conrad in den letzten Jahren seines Schaffens sehr nahe stand, schildert uns des Dichters ständige innere Beziehung zu dieser Schicht unbewußten Lebens, aus der schattenhafte Gestalten am Horizont des Bewußtseins auftauchen:

> "Conrad not only lived with the figures of the book he was writing, he lived perpetually with his as yet unborn creations. Shadowy figures moved incessantly on the horizon of his mind and situations were dimly taking shape. He could not invent subjects; they came to him. And he did not know when they would come to him."[13]

Von Almayer, der ersten Gestalt, die nach künstlerischem Ausdruck drängte, schreibt Conrad:

> "I had had the man and his surroundings with me ever since my return from the eastern waters, some four years before the day of which I speak (d. h. dem Tage, an dem er sein Buch "A. F." zu schreiben begann). (P. R. 9).

Nicht nur über den Ursprung der Elemente erfahren wir aus der "Author's Note" zu "Typhoon", sondern auch über die Notwendigkeit ihres Zusammenwirkens. Es handelt sich weder um die getreue unveränderte Nachbildung eines Stückes Wirklichkeit,

---

11) Ebda. p. 192.

12) Vgl. dazu Galsworthys Vortrag: "The Creation of Character in Literature": "He (= the lecturer = G.) suspects the substratum of the human being to be energy, or whatever the fashion of the moment calls it, identical with the energy of which everything else alive is made, so that it has basic touch with every other living thing, and sympathetically receives the impacts therefrom. Such impacts form that sum of experience which furnishes the individual's sub-conscious mind. . . . The lecturer, then, suspects . . . that what we know as the creative gift in literature, or indeed in any art is a more than normal power in certain people for dipping into the storehouse and fishing up the odds and ends of experience, together with a special aptitude for welding or grouping those odds and ends when they are fished up." (p. 4/5).

13) Curle, The Last Twelve Years of J. C., p. 74/75.

noch auch um eine willkürliche Gruppierung verschiedener Elemente. Das Zusammenführen der verschiedenen Elemente unterliegt vielmehr einer inneren Notwendigkeit.

In der Anekdote offenbart sich dem Dichter ein tieferer Sinn und drängt zur Gestaltung. Dafür genügt der Stoff in der gebotenen Form nicht mehr; es bedarf eines vollkommeneren Bildes, um diesen Sinn in seiner ganzen Fülle zum Ausdruck zu bringen. Eine „ordnende, aufbauende Kraft im Künstlergeiste“ [14] ist am Werke, um dem von ihm erkannten Sinn im harmonischen, vollendeten Kunstwerk Gestalt zu geben. Diese „Vergegenwärtigungsmöglichkeit harmonischer Einheit“ [15] ist die jedem Kunstwerk zugrunde liegende schöpferische Einbildungskraft (= Imagination). Captain MacWhirr ist ein notwendiger Faktor für die harmonische Einheit des Kunstwerks: er ist notwendig als Erlebnismitte für das Geschehen und damit als Träger des zentralen Themas.

> “Both the typhoon and Captain MacWhirr presented themselves to me as the necessities of the deep conviction with which I approached the subject of the story. It was their opportunity. It was also my opportunity.” (T. VII).

“It was their opportunity” — das besagt: im Aufeinanderprallen finden diese beiden Mächte *die* Gelegenheit, ihre Wirklichkeit zu bewähren und zu offenbaren. Diese Begegnung führt der Dichter herbei — oder besser: sie wird in der dichterischen Imagination herbeigeführt; denn es handelt sich nicht um ein vom Verstande veranstaltetes, absichtliches Experiment — etwa im Sinne Zolas. Diese Begegnung ist keine willkürlich herbeigeführte, sondern sie ist notwendig insofern, als sich nur in ihr die eigentliche innere Substanz dieser beiden Gegner offenbaren kann, sie nur in ihr zu ihrer Erfüllung kommen können. Diese „Erfindung“ ist demnach nicht dilettantische Zusammenfügung des „Möglichen“, sondern imaginative „Erkenntnis des Einzig-Notwendigen“; sie ist ein „Ergänzen, das allein der Vollendung des Bildes dient, das er (der Künstler) vom Ganzen, vom Vollkommenen im Gemüt trägt“.[16]

“It was also my opportunity“: auch für den Schriftsteller ist jedes Werk eine neue Gelegenheit zur Bewährung seiner Substanz als Mensch und Künstler.

Noch in einem anderen Sinne werden die einzelnen Elemente zu einer inneren Einheit verschmolzen: durch die Atmosphäre. Das auf einer weltanschaulichen Grundstimmung beruhende, vereinheitlichende Erleben der Wirklichkeit verleiht der gesamten Darstellung eine einheitliche seelische Färbung. Diese Atmosphäre wird also nicht künstlich nachträglich geschaffen, sondern entsteht ur-

14) Waldemar Bonsels, Ueber schöpferische Phantasie (Die Literatur, 1934, Heft Januar, S. 190.)
15) Ebda. S. 191.
16) Ebda. S. 191.

sprünglich im unmittelbaren Erleben. In ihr erhält das gesamte Geschehen erst seinen eigentlichen Wirklichkeitscharakter. Allerdings kann sie nachträglich im Kunstwerk absichtlich intensiviert werden. Dies ist z. B. der Fall in "Heart of Darkness", wie Conrad selbst zugibt:

> "That sombre theme had to be given a sinister r e s o n a n c e, a t o n a l i t y of its own, a continued v i b r a t i o n that, I hoped, would h a n g in t h e a i r and dwell on the ear after the last note had been struck." (Y. XI).

In diesem künstlerischen Gestalten der Atmosphäre erkennen wir wieder das Wirken der romantischen Imagination.[17] Das dargestellte Stück Wirklichkeit wird durch diese Atmosphäre mit innerem wahrem Leben erfüllt, es erhält eine innere Leuchtkraft, die den Leser in seinen Bann zieht.

Oft verzweifelt Conrad fast an seiner Fähigkeit, der Wirklichkeit durch seine Kunst diese innere Leuchtkraft zu verleihen.

> "For what is fundamentally wrong with the book (L. J.) — — the cause and the effect — is want of p o w e r. I do not mean the 'power' of reviewers' jargon. I mean the want of i l l u m i n a t i n g i m a g i n a t i o n. I wanted to obtain a sort of l u r i d l i g h t out of the very events. You know what I have done — alas! I haven't been strong enough to b r e a t h e t h e r i g h t s o r t o f l i f e i n t o m y c l a y — the *revealing* life. I've been satanically ambitious, but there's nothing of a devil in me, worse luck. The 'Outcast' is a heap of sand, the 'Nigger' a splash of water, 'Jim' a lump of clay. A stone, I suppose, will be my next gift to impatient mankind — before I get drowned in mud to which even my supreme struggles won't give a simulacrum of l i f e." (J.-A. I, 299).

Diese Zauberkraft der Atmosphäre wird aber gebrochen durch eine zu ausdrückliche Festlegung des Erlebten und Gestalteten in Raum und Zeit, d. h. durch das Eindringen des Nur-Objektiven und darum Bedeutungslosen in das allein wertvolle subjektive Erleben. Conrad ist daher sehr sparsam mit genauen Orts- und Zeitangaben; wie sehr und warum er sie scheut, wird uns aus dem folgenden Beispiel klar. Sein Freund Curle hatte in einem Artikel nähere Angaben gemacht über den Ort, der dem Erlebnis des Ostens in "Youth" als objektives Faktum zugrunde liegt. Diesen Artikel legte er Conrad vor dem Druck vor; Conrad strich daraus den Abschnitt über den Namen der betreffenden Insel und gab dazu folgende Erklärung:

---

17) Vgl. Coleridge: "He (der Dichter) diffuses a t o n e a n d s p i r i t o f u n i t y, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of I m a g i n a t i o n." (Biographia Literaria, Kap. 14. — Zitiert nach Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 15).

"the paragraph when pinned to a particular spot must appear diminished — a fake. And yet it is true! . . . Explicitness, my dear fellow, is fatal to the glamour of all artistic work, robbing it of all suggestiveness, destroying all illusion... Nothing is more clear than the utter insignificance of explicit statement, and also its power to call the attention away from things that matter in the region of art." [18]

Die zauberhafte Atmosphäre wird nur zu leicht zerstört durch das grelle Licht einer rationalen — und darum nicht das eigentliche Leben betreffenden — Angabe. Eine solche Angabe läßt — im Gegenteil — das Wahre als das Falsche, Nur-Vorgetäuschte erscheinen. "And yet it is true!" [19]

Das Gestalten der höheren Wirklichkeit im Kunstwerk beschränkt sich aber nicht nur auf den jeweiligen individuellen Gegenstand. MacWhirr und der Taifun — als einmalige, individuelle Gestalten — repräsentieren zugleich etwas Allgemeines. Ihr Kampf ist nicht nur ihr individueller Kampf; er steht auch nicht nur für eine bestimmte Weise des Kämpfens zwischen Mensch und Elementen, sondern auch für eine Lebenshaltung und -gestaltung des Menschen überhaupt; und dahinter wieder tut sich eine bestimmte Ueberzeugung vom Wesen und Sinn menschlichen Lebens im Ganzen auf. Einmaliges und Allgemeines begegnen sich also, verquicken sich derart, daß das Einmalige in voller Realität für sich besteht, daß es aber zugleich Sinn-bild ist, d. h. notwendiges Bild für ein nach Gestaltung verlangendes Verständnis des Lebens. Captain MacWhirr wie der Taifun erhalten symbolische Bedeutung.[20] Ebenso verhält es sich mit allen anderen Werken Conrads. "He was one of us" — diese Worte können als Motto nicht nur seines Erlebens, sondern auch seines Gestaltens menschlicher Wirklichkeit gelten. Im Individuellen gestaltet er Ueberindividuelles, Allgemein-Menschliches.[21] Conrads Kunst ist symbolisch. Sie entspricht den Forderungen, die er selbst an wahre Kunst stellt:

". . . a work of art is very seldom limited to one exclusive meaning and not necessarily tending to a definite conclusion. And this for the reason that the nearer it approaches art, the more it acquires a symbolic character. . . the symbolic conception of a work of art has this advantage, that it makes a triple appeal covering the whole field of life. All the great creations of literature have been symbolic, and in that way have gained in complexity, in power, in depth and in beauty." (J.-A. II, 205).

Zusammenfassend können wir demnach das Wirken der Imagi-

18) Curle, The Last Twelve Years of J. C., p. 76/77.

19) Vgl. "'Youth' is a feat of memory. It is a record of experience; but that experience, in its facts, in its inwardness and in its outward colouring, begins and ends in myself" (Y. XI.)

20) Vgl. T. VI/VII; L. E. 145.

21) Vgl. L. E. 145.

nation in Conrads Kunst folgendermaßen charakterisieren: Hinter dem Aeußeren, Bruchstückhaften, Mannigfaltigen der ihn umgebenden Welt sieht das Auge des Künstlers eine tiefere einheitliche Wirklichkeit. Auf Grund dieses inneren Erlebnisses verleiht die schöpferische Phantasie umgestaltend dem einzelnen bruchstückhaften Geschehen „Totalität in sich selber" dergestalt, daß „der Zusammenhang des Lebens selbst und sein Sinn aus ihm herausleuchtet".[22] Die Weite der Welt, die sich dem imaginativen Blick in dem Bruchstück aufgetan hat, erfährt — nachdem sie im Erleben des Künstlers ihre bestimmte Bedeutsamkeit erhalten hat — im Kunstwerk eine Verdichtung zu harmonischer konkret-individueller Gestalt.

In welcher Weise vollzieht sich nun das Heraustreten des in der Tiefe des künstlerischen Seins geborenen Kunstwerks in objektive Gestalt?

Auch dieser Prozeß bleibt für Conrad im Unbewußten, Unerklärbaren. In dem Buch seiner Erinnerungen "A Personal Record", in dessen Mittelpunkt das Entstehen seines ersten Werkes "Almayer's Folly" steht, versucht er, dieses Entstehen zu begreifen; aber es gelingt ihm nicht.

> "In the career of the most unliterary of writers, in the sense that literary ambition had never entered the world of his imagination, the coming into existence of the first book is an inexplicable event. In my own case I cannot trace it back to any mental or psychological cause which one could point out and hold to." (P. R. 90).

Ueber seinen ersten und entscheidenden Schritt in sein Schriftstellerdasein kann Conrad kaum etwas anderes aussagen als äußerliche Fakten und ganz unbestimmt etwas über seinen seelischen Zustand:

> "My whole being was steeped deep in the indolence of a sailor away from the sea, . . It seems to me that I thought of nothing whatever, but this is an impression which is hardly to be believed at this distance of years. What I am certain of is, that I was very far from thinking of writing a story, though it is possible and even likely that I was thinking of the man Almayer." (P. R. 73/74).

In der Rückschau scheint es Conrad, als wäre in einem Zustand völliger Passivität, einer lässigen Versunkenheit in sich selber plötzlich das Bild Almayers vor ihm aufgestiegen. Der weitere Schritt zur schöpferischen Gestaltung aber bleibt für ihn im Dunkel.

> "It was not the outcome of a need — the famous need of self-expression which artists find in their search for motives. The

22) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 196/197.

necessity which impelled me was a hidden, obscure necessity, a completely masked and unaccountable phenomenon." (P. R. 68).

Nur soviel kann er ganz allgemein mit Bestimmtheit aussagen: "I don't start with an abstract notion. I start with definite images." (J.-A. I, 268).

". . . I am writing towards some fixed event or scene I can see, but I do not know how I shall ever get there." [23]

Den Ausgangspunkt für das praktische Entstehen des Werkes bildet eine Vision.

Doch von dem ersten Auftauchen der Visionen bis zum tatsächlichen Niederschreiben des Romans ist ein weiter Weg. Ganz allmählich nur gewinnen sie feste, greifbare Gestalt. In einem Brief an Curle schreibt Conrad:

"I have been doing nothing but thinking — absorbing myself in constant meditation — over the novel. It's almost there! Almost to be grasped. Almost ready to flow over on the paper — but not quite yet." [24]

Conrad ist beständig vertieft in das in ihm wirkende Leben, er ist ihm hingegeben, sodaß es immer mehr Macht über ihn gewinnt, bis es überfließen will. Dieses allmähliche Sich-Verdeutlichen und Macht-Gewinnen der Visionen erkennen wir in Conrads Beschreibung der Ursprünge seines „Nostromo": Zuerst nur die Episode vom eigenartigen Raub eines Silberschatzes; dazu Fetzen von Erinnerungsbildern aus der Zeit, da sie ihm zum ersten Male an Ort und Stelle des Geschehens — im Golf von Mexico — erzählt wurde:

"bits of strange coasts under the stars, shadows of hills in the sunshine, men's passions in the dusk, gossip half-forgotten, faces grown dim". (Nostr. IX).

Allmählich formt sich daraus — offensichtlich ohne Zutun seines Willens — die Substanz des Romans samt dem landschaftlichen Hintergrund:

"It was only when it dawned upon me that the purloiner of the treasure need not necessarily be a confirmed rogue, that he could be even a man of character, an actor and possibly a victim in the changing scenes of a revolution, it was only then that I had the first vision of a twilight country which was to become the province of Sulaco, with its high shadowy Sierra and its misty Campo for mute witnesses of events flowing from the passions of men short-sighted in good and evil. . . From that moment, I suppose, it had to be." (Nostr. IX/X).

23) C. in einem Gespräch: Mégroz, a. a. O., p. 52.
24) Curle, The Last Twelve Years of J. C., p. 73.

Diese Visionen, die nach Ausdruck verlangen, dulden keine allzu starke Unterwerfung unter die Herrschaft des Verstandes. Das „Es", das in ihm am Werke zu sein scheint, darf nicht zu sehr gegängelt werden durch das bewußte Ich:

"all my work is produced unconsciously (so to speak) and I cannot meddle to any purpose with what is within myself. ... It isn't in me to improve what has got itself written". (J.-A. I, 181).[25]

In ähnlichem Sinne kritisiert er seinen "Outpost of Progress":

"The construction is bad. It is bad because it was a matter of conscious decision, and I have no discrimination — in the artistic sense. Things get themselves written — and you like them. Things get themselves into shape — and they are tolerable. But when I want to write — when I do consciously try to write or try to construct, then my ignorance has full play..." (J.-A. I, 193).

Sobald dieses „Es", dieser künstlerische Genius, in seinem Schaffen gestört, durch bewußte Ueberlegungen beengt wird, verliert er seine schöpferische Kraft.

Es handelt sich aber nicht — wie es hiernach scheinen möchte — um ein bloßes willenloses Gewährenlassen der schöpferischen Kraft. Im Gegenteil: Conrads gesamte Kunst stellt eine ungeheure Willensleistung dar. Er kämpft um sein Werk mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften.

In den schon erwähnten Ratschlägen an einen jungen Schriftsteller versucht er, dieses Schaffen aus dem innersten Wesen heraus zu beschreiben:

"you must cultivate your poetic faculty, — you must give yourself up to emotions (no easy task). You must squeeze out of yourself every sensation, every thought, every image, — mercilessly, without reserve and without remorse: you must search the darkest corners of your heart, the most remote recesses of your brain, — you must search them for the image, for the glamour, for the right expression. And you must do it sincerely, at any cost: you must do it so that at the end of your day's work you should feel exhausted, emptied of every sensation and every thought, with a blank mind and an aching heart, with the notion that there is nothing, —

25) Auch Curle bezeugt uns aus eigenem Miterleben dieses Wirken des "unself-conscious genius" neben den "self-conscious aims". In einem Brief (März 1913) schreibt ihm Conrad: "My manner is evolving into something new to which I am not used. The work in such conditions comes with difficulty, and the doubt as to its value is worrying." (Curle, The Last Twelve Years of J. C., p. 81).

nothing left in you. To me it seems that it is the only way to achieve true distinction — even to go some way towards it." (J.-A. I, 183).

Vorbedingung jeder künstlerischen Leistung ist die vorbehaltlose und vor allem unbedingt aufrichtige dichterische Gestaltung des gesammelten imaginativen Erlebens. So restlos muß dieses in das Werk eingehen, daß sein Schöpfer mit einem Gefühl völliger Ausgeschöpftheit und Leere zurückbleibt. Ein solches Gefühl hat Conrad nach der Beendigung von "The End of the Tether":

". . . it seemed somehow that there was nothing more in the world to write about". (Nostr. VII).

Diese gesteigerte innere Erregtheit ist aber nicht mißzuverstehen als ein Sich-Verlieren, ein Sich-Berauschen an Gefühlen und Stimmungen. Aus allen noch so verschiedenartigen Würdigungen seines Schaffens hört Conrad allein mit Stolz die Worte heraus: "strictly sober":

"I will make bold to say that neither at sea nor ashore have I ever lost the sense of responsibility. . . Even before the most seductive reveries I have remained mindful of that sobriety of interior life, that asceticism of sentiment, in which alone the naked form of truth, such as one conceives it, such as one feels it, can be rendered without shame. It is but a maudlin and indecent verity that comes out through the strength of wine. I have tried to be a sober worker all my life — all my two lives. I did so from taste, no doubt, having an instinctive horror of losing my sense of full self-possession, but also from artistic conviction." (P. R. 111/112).

Aus dem Gefühl der Verantwortung gegenüber der nackten Wahrheit, um die es allein geht, hält Conrad sein Innenleben in strenger Zucht. Nicht im künstlich gesteigerten Ueberschwang und Rausch offenbart sich die Wahrheit, sondern allein in der willengebändigten, maßvollen Ursprünglichkeit echten Erlebens.[26] Nicht allein das Gemüt (= mind) beherrscht die Dichtung, sondern waches Bewußtsein und Wille in gleichem Maße:

26) "It may be my sea training acting upon a natural disposition to keep good hold on the one thing really mine, but the fact is that I have a positive horror of losing even for one moving moment that full possession of myself which is the first condition of good service. And I have carried my notion of good service from my earlier into my later existence. . . . I have always suspected in the effort to bring into play the extremities of emotions the debasing touch of insincerity. . . . the danger lies in the writer becoming the victim of his own exaggeration, losing the exact notion of sincerity, and in the end coming to despise truth itself as something too cold, too blunt for his purpose — as, in fact, not good enough for his insistent emotion. From laughter and tears the descent is easy to snivelling and giggles." (P. R. XIX/XX).

"mind and will and conscience are engaged to the full" (P. R. 98). In dieser maßvollen Beherrschung des Erlebens allein, "there is power, and truth, and peace" (P. R. 112).

Der Künstler gestaltet seine innere Substanz. Sein Werk kann darum nur in der völligen Abgeschiedenheit von der Welt entstehen, in der Versunkenheit in die Tiefe seiner selbst, "that lonely region of stress and strife" (N. VIII). Conrad versucht, uns diesen inneren Kampf um sein Werk — fern von der Welt — darzustellen in seinen Worten über die Entstehung der letzten Kapitel seines "Nostromo":

> ". . . I had not known for weeks whether the sun shone upon the earth and whether the stars above still moved on their appointed courses . . . for twenty months, neglecting the common joys of life that fall to the lot of the humblest on this earth, I had, like the prophet of old, "wrestled with the Lord" for my creation, for the headlands of the coast, for the darkness of the Placid Gulf, the light on the snows, the clouds on the sky, and for the breath of life that had to be blown into the shapes of men and women, of Latin and Saxon, of Jew and Gentile. These are, perhaps, strong words, but it is difficult to characterise otherwise the intimacy and the strain of a creative effort in which mind and will and conscience are engaged to the full, hour after hour, day after day, away from the world, and to the exclusion of all that makes life really lovable and gentle — something for which a material parallel can only be found in the everlasting sombre stress of the westward winter passage round Cape Horn. For that too is the wrestling of men with the might of their Creator, in a great isolation from the world, without the amenities and consolations of life, a lonely struggle under a sense of over-matched littleness, for no reward that could be adequate, but for the mere winning of a longitude." (P. R. 98/99).

Ein einsamer Kampf um die Bezwingung des Lebens durch seine Gestaltung im Kunstwerk ist Conrads Schriftstellerdasein, "a long, long and desperate fray" (P. R. 100), — ebenso wie sein Seemannsleben ein ewiger Kampf mit den Elementen war. In beiden das Gefühl ohnmächtiger Kleinheit vor übermächtigen Gewalten. Und dennoch der unentwegte, unnachgiebige Kampf, das heroische Aufsichnehmen der Aufgabe im ständigen Bewußtsein des Ungenügens.

III. Das Wort als Symbol der Wirklichkeit.

Das Mittel, durch das der Schriftsteller das Leben zu bezwingen sucht, ist die Sprache. Das Wort also ist letztlich von entscheidender Bedeutung für den Wert eines sprachlichen Kunstwerks.

"Words, groups of words, words standing alone, are symbols of life, have the power in their sound or their aspect to present the very thing you wish to hold up before the mental vision of your readers. The things "as they are" exist in words; therefore words should be handled with care lest the picture, the image of truth abiding in facts, should become distorted — or blurred. . . the *whole* of the truth lies in the presentation; therefore the expression should be studied in the interest of veracity. This is the only morality of *art* apart from *subject.*" (J.-A. I, 280).

Conrad vollzieht hier eine scharfe Trennung zwischen dem Gegenstand eines Kunstwerks und seiner künstlerischen Gestaltung durch das Wort: gleichgültig, welches der Gegenstand sei, — der eigentliche Wert des sprachlichen Kunstwerks beruht im Wahrheitsgehalt der sprachlichen Gestaltung. Denn Worte sind Symbole des Lebens; sie bergen in sich die lebendige transzendentale Wirklichkeit ("things 'as they are'", "truth", "life") und stellen sie vor das geistige Auge des Lesers oder Hörers hin. Im Wort wird die vom Künstler geschaute Wirklichkeit offenbar; durch das Wort wird der Leser dieser Schau teilhaftig.

Das Wort — als Träger der Wahrheit — muß die volle, unverbildete Wirklichkeit hindurchleuchten lassen. Dieser vollkommene Wahrheitsgehalt ist für Conrad gleichbedeutend mit Schönheit:

"I, who have never sought in the written word anything else but a form of the Beautiful — . . ." (P. R. XIX).

Kunst ist eine unendliche Annäherung an

"absolute Truth, which, like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery" (L. J. 216).

Diese Annäherung an die transzendentale Wahrheit ist nur möglich durch eine unverminderte Wahrhaftigkeit. Der Künstler weiß sich der transzendentalen Wahrheit verpflichtet ebenso wie der gesamten Menschheit; seine Kunst ist Dienst an seinen Mitmenschen und ihrem ewigen Suchen nach der Wahrheit des Lebens. Darin liegt die der Kunst eigene Sittlichkeit, die durchaus nichts mit dem Gegenstand des Kunstwerks zu tun hat. Das Streben nach absoluter Wahrheit als der höchsten Schönheit ist gleichbedeutend mit dem sittlichen Streben nach Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit.

Diesen inneren Wahrheitsgehalt empfängt das Wort nicht aus verstandesmäßiger Ueberlegung, sondern ebenfalls aus der Imagination des Künstlers. (N. VII/VIII). Ebenso wendet sich das Wort auch nicht nur an den Verstand des Hörers oder Lesers, sondern an seine innere Schaukraft, seine "mental vision", und darüber hinaus an seine geistig-seelische Persönlichkeit als Totalität. In dieser

außerrationalen Sphäre kann das rechte Wort am rechten Platz eine ins Ungemessene gesteigerte suggestive Macht über den Hörer gewinnen.

"Give me the right word and the right accent and I will move the world." (P. R. XIV).

"He who wants to persuade should put his trust not in the right argument, but in the right word. The power of sound has always been greater than the power of sense." (P. R. XIII).[27]

Aber gerade durch diese Macht kann das bloße Wort zum Feinde des wirklichen Lebens werden. Dies ist die Erfahrung des alten Sprachlehrers in "Under Western Eyes":

"Words, as is well known, are the great foes of reality. . . . To a teacher of languages there comes a time when the world is but a place of many words and man appears a mere talking animal not much more wonderful than a parrot." (U. W. E. 3).

Das Wort ist dann bloßer Wortkörper mit einer imaginären Wortseele, dem jeder Rückhalt an der Wirklichkeit fehlt. An den Russen — hier hört man eine Kritik Conrads durchklingen — fällt diesem Sprachlehrer eine besondere Liebe zum bloßen Wort auf, die sich in einen Wortrausch steigert:

"What must remain striking to a teacher of languages is the Russians' extraordinary love of words. They gather them up; they cherish them, but they don't hoard them in their breasts; on the contrary, they are always ready to pour them out by the hour or by the night with an enthusiasm, a sweeping abundance, with such an aptness of application sometimes that, as in the case of very accomplished parrots, one can't defend oneself from the suspicion that they really understand what they say." (U. W. E. 4).

Die Worte stehen bei diesen Menschen weder in einer unmittelbaren Beziehung zur Wirklichkeit, noch kommen sie aus der Tiefe ihres Inneren; sie haben einen nur scheinbaren Gehalt. Je größer aber die Virtuosität in dieser Art des Wortgebrauchs, umso verhängnisvoller wird dieser Wortzauber für das Leben des Menschen in der nüchternen Wirklichkeit (das zeigt sich besonders in "U. W. E.").

Nur unbedingte Selbstzucht in der strengen Bindung an die Wahrheit berechtigt den Menschen überhaupt, sich des Wortes zu bedienen, um Einfluß auf andere zu gewinnen; sonst macht er sich schuldig an der Wahrheit.

---

27) Conrad will damit die Menschheit nicht herabsetzen: "I don't say this by way of disparagement. It is better for mankind to be impressionable than reflective. Nothing humanely great — great, I mean, as affecting a whole mass of lives — has come from reflection". (P. R. XIII).

Den Weg zu diesem idealen Ziel der Wortkunst sieht Conrad in einem dauernden, unermüdlichen Ringen um das rechte Wort. Er bezeichnet sich als einen "haunted man who looks for nothing but words wherein to capture his visions" (P. R. 8). Er ist ein "worker in prose", der seine einzige Rechtfertigung empfängt aus dem unablässigen Bemühen um den Wirklichkeitsgehalt seiner Prosa:

"The sincere endeavour to accomplish that creative task, to go as far on that road as his strength will carry him, to go undeterred by faltering, weariness or reproach, is the only valid justification for the worker in prose." (N. IX).

Und selten hat wohl ein Künstler mehr Standhaftigkeit nötig gehabt, um seinen Weg zu gehen, unbeirrt durch Mutlosigkeit und Selbstvorwürfe. Bis zu seinem Tode — und in wachsendem Maße — verfolgen Conrad die Zweifel an seiner Macht über das Wort[28]: Die Sprache bannt das ewig fließende Leben in festumgrenzte Begriffe, hebt die Lebenskontinuität gleichsam auf. Mit ihren verhältnismäßig farblosen Worten vermag sie nicht den unendlichen Reichtum und die Schattierungen des Lebens zu fassen.

". . . try as I may for the success of this yarn I am missing innumerable shades — they were so fine, so difficult to render in colourless words." (L. J. 94).

"All this, as I've warned you, gets dwarfed in the telling. I can't with mere words convey to you the impression of his total and utter isolation." (L. J. 272).

Die Vollendung seines Romans "The Rescue" z. B. scheitert lange Zeit an diesem Zweifel, "the doubt of my prose, the doubt of its adequacy, of its power to master both the colours and the shades" (R. IX).

Eine aus der imaginativen Schau herstammende Suggestivkraft, "suggestive truth", muß dem Wort verliehen werden, soll es dem Leser die Wirklichkeit übermitteln.

Marlow bewundert an Jim diese Macht über das Wort:
"I was struck by the suggestive truth of his words." (L. J. 120).
"He managed wonderfully to convey the brooding rancour of his mind into the bare recital of events." (L. J. 105).

Allerdings stehen dem Redenden andere Mittel zur Verfügung als das bloß geschriebene Wort: der Ton, der Gesichtsausdruck, die Ausdrucksbewegung.[29]

---

28) Vgl. Lenormand, Note sur un Séjour de C. en Corse. N R F. 1924, p. 667 ff.

29) "There was a suggestion of awful stillness in his face, in his movements, in his very voice when he said 'They shouted' — and involuntarily I pricked up my ears for the ghost of that shout that would be heard directly through the false effect of silence". (L. J. 110).

Alle diese Wirkungen muß das geschriebene Wort versuchen zu ersetzen. Denn wie alle Kunst wendet sich auch die Wortkunst in erster Linie an die Sinne. Nur durch eine intensive Wirkung auf die Sinne kann die respondierende Kraft des Lesers geweckt werden.

"All art . . . appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music — which is the art of arts. And it is only through complete, unswerving devotion to the perfect blending of form and substance; it is only through an unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences that an approach can be made to plasticity, to colour, and that the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage." (N. IX).

Plastik, Farbe und vor allem die magische Suggestivkraft der Musik muß sich die Sprache zu eigen machen, damit die uralten, verbrauchten, zur abgegriffenen Münze herabgewürdigten Worte wieder zu Trägern lebendiger Wirklichkeit werden. Diese alle Künste in sich vereinigende Suggestivkraft kann aber nur erreicht werden durch eine vollkommene Deckung von Gestalt und Gehalt.

Da die Wirklichkeit durch ihre sinnliche Erscheinung hindurch erblickt und gestaltet wird, muß die erste grundlegende Forderung an den Künstler heißen: peinliche Schärfe und Genauigkeit in der Wiedergabe der Erscheinungen; die Worte müssen treffen.

"In letters suggestiveness itself, — a great quality — must be obtained by precise expression. . . In writing and especially in descriptive writing one must guard oneself against the 'à peu près', — the horrid danger of the 'near enough' ". (J.-A. II, 118).

Bei seinem Versuch, sein Erleben im entscheidenden Augenblick seiner Verschuldung darzustellen, gelangt Jim zu der Ansicht, daß

"only a meticulous precision of statement would bring out the true horror behind the appalling face of things" (L. J. 30).

Dieses Andere, Nicht-Sinnliche, Wirkliche durch die erscheinenden Tatsachen hindurchscheinen zu lassen — darum kämpft Jim ebensosehr wie der Künstler Conrad.

Ein Vorbild für die Angemessenheit des Ausdrucks, die das Wesentliche trifft, findet Conrad in der Seemannsspra-

che. An ihr hat er sich gebildet, — vielleicht mehr als an literarischen Vorbildern. Ein einfacher Satz im Munde eines Seemanns wird ihm zur Offenbarung über das Wesen aller Sprachkunst.

Die Berufssprache überhaupt ist für Conrad in jedem Falle ein Muster vollkommener Sprache:

"technical language is an instrument wrought into perfection by ages of experience, a flawless thing for its purpose". (M. S. 13).

Als ein notwendiges Werkzeug für einen Beruf findet sie ihre Vollkommenheit in der völligen Anpassung an ihren Zweck, nämlich die Mitteilung der in diesem Beruf wichtigen Sachverhalte. In jahrhundertelangem Gebrauch ist sie geprägt worden,

"created by simple men with keen eyes for the real aspect of the things they see in their trade",

bis sie jene Vollkommenheit erreicht hat, "the just expression seizing upon the essential, which is the ambition of the artist in words". (M. S. 21).

". . . to take a liberty with technical language is a crime against the clearness, precision, and beauty of perfected speech." (M. S. 13).

Diese Vollkommenheit besteht demnach in unbedingter Klarheit, d. h. Durchsichtigkeit, und in der Angemessenheit des Ausdrucks an das Wesentliche des zugrunde liegenden Sachverhalts. Eine solche Angemessenheit ist zugleich schön; darin beruht für Conrad die Uebereinstimmung dieser einfachen Seemannssprache mit der Sprache der Kunst.

Aus einigen Beispielen, die Conrad für die Vollendung der Seemannssprache gibt, wird ersichtlich, welcher Art die Angemessenheit ist, die er als Vorbedingung aller "suggestiveness" der Sprache fordert.

". . . the shipmaster aft will hail his chief mate on the forecastle in impressionistic phrase: 'How does the cable grow?' Because 'grow' is the right word for the long drift of a cable emerging aslant under the strain, taut as a bow-string above the water." Dieser Ausdruck ist "a sailor's phrase which has all the force, precision, and imagery of technical language." (M. S. 21).

Conrad bezeichnet hier einen üblichen Seemannsausdruck als impressionistisch, weil er einen Vorgang in seiner sinnlichen Erscheinung vollkommen trifft. Dieses Treffen gelingt ihm mit Hilfe eines Bildes. "Imagery" ist also ein wesentliches Mittel zur Erzielung der "precision"[30]; zugleich gibt es dem Ausdruck Kraft, es zwingt das Bild des Geschehens vor das Auge des Hörers.

30) Vgl. dazu M. Murry, The Problem of Style, p. 83: "Try to be precise, and you are bound to be metaphorical. . . . . methaphor is essential to precision of language". (Zitiert nach Deutschbein, Neuenglische Stilistik, S. 102).

Ein anderes Merkmal der Seemannssprache betont Conrad im folgenden Beispiel:

"'. . . , If we don't get a shift by then we'll take that foresail off her and put her head under her wing for the night.' I was struck by the picturesque character of the phrase as applied to a ship brought-to in order to ride out a gale with wave after wave passing under her breast. I could see her resting in the tumult of the elements like a sea-bird sleeping in wild weather upon the raging waters with its head tucked under its wing. In imaginative precision, in true feeling, this is one of the most expressive sentences I have ever heard on human lips." (M. S. 90).

Auch hier ein bildhafter, metaphorischer Ausdruck; aber darin spricht sich mehr aus als nur ein sinnlicher Eindruck. Das Bild verleiht dem geschilderten Vorgang einen tieferen Sinn, weil es aus einer tieferen Schicht des Sprechenden stammt, nicht nur aus der bloßen Anschauung. Die durch das Bild geschaffene "precision" ist eine "imaginative precision", d. h. sie entstammt dem innerlichen Erleben des Seemanns, der sein Schiff liebt, es wie ein lebendiges Wesen fühlt und sieht; durch dieses "true feeling", das in der metaphorischen Umkleidung allein seinen angemessenen Ausdruck finden kann, gewinnt dieser Satz eine erstaunliche Ausdruckskraft. Damit bringt Conrad zugleich zum Ausdruck, daß eine Sprache — auch wenn sie ein noch so vollkommenes Werkzeug für einen bestimmten Zweck ist — ihre wahre Vollendung erst durch die aus einer seelischen Haltung heraus geformte Rede erlangt.[31]

Diese beiden Beispiele enthalten grundsätzlich die beiden Formen der "precision", die Conrad für die notwendige Voraussetzung aller Suggestivkraft der Sprache hält: bildhafte Genauigkeit in der Wiedergabe des sinnlichen Eindrucks und imaginative Metaphorik, die das innerliche Erlebnis der zugrunde liegenden Wirklichkeit zum Ausdruck bringt.

Schon von hier aus eröffnet sich uns ein Ausblick auf die Rolle der impressionistischen Sprachgestaltung in Conrads Kunst, den eine eingehende sprachliche Untersuchung nur bestätigen kann. In der Wiedergabe des bloß Eindruckhaften sinnlichen wie auch seelischen Seins und Geschehens erreicht Conrad Höhepunkte von meisterhafter Vollendung, — sowohl inbezug auf größtmögliche Ausschaltung des diskursiven Verstandes als auch

31) Bester Beweis dafür, daß für solche Gestaltung der Sprache ein gewisses Maß an Imagination — oder zum mindesten Fancy — nötig ist, ist der Captain MacWhirr. Er besitzt keine dieser beiden Formen der Phantasie, daher hat sein "literal mind" (T. VI) auch keinerlei Verständnis für den Gebrauch von Bildern in der Sprache: "Thus Captain MacWhirr expostulated against the use of images in speech." (T. 25).

inbezug auf das Treffen der Phänomene. Die impressionistische Bildhaftigkeit seiner Sprache ist in ihrer Ursprünglichkeit und Fülle von größter Eindruckskraft. Aber diese impressionistische Stilisierung, die für den Impressionismus als weltanschaulich begründete Kunstform Selbstzweck ist, wird für Conrad zum notwendigen Mittel, um zum wahren Wesen der Dinge vorzudringen. Infolgedessen tritt sie auch in vielen Fällen nicht völlig rein auf: in tastender Deutung wird versucht, hinter die bloße Erscheinung zu dringen. Charakteristisch für diese Haltung Conrads ist eine Form des Vergleichs, der durch "as if" eingeleitet wird: er repräsentiert dieses Vortasten zum eigentlichen Wesen. — Auf der anderen Seite wird Conrads Sprache — als Symbol des Lebens — charakterisiert durch stärkste Ausdruckskraft und Gewalt.[32] Man darf daher Conrad nicht nur als Impressionisten werten, wie es vielfach geschieht.

In diesem Zusammenhang gelangen wir auch zu einem gewissen Verständnis für das Problem, daß Conrad die englische Sprache als Ausdrucksmittel seiner Kunst wählte und nicht die französische, obwohl er zu Beginn seiner literarischen Laufbahn beide in gleichem Maße beherrschte.[33] Er wehrt sich verschiedentlich heftig gegen die von seinem Freunde Hugh Clifford verbreitete Auffassung, er habe zunächst zwischen der französischen und der englischen Sprache geschwankt und schließlich die englische gewählt. Lange Jahre, ehe er ein Wort seines ersten Werkes niederschrieb, hatte er schon in englischer Sprache gedacht. Ohne sie würde wahrscheinlich keines seiner Werke das Licht der Welt erblickt haben; dies ist wenigstens Conrads eigene Ueberzeugung:

"You may take it from me that if I had not known English I wouldn't have written a line for print, in my life." (J.-A. II, 206).

Die englische Sprache löst gleichsam erst die in ihm schlummernden künstlerischen Kräfte aus, sie bietet sich ihm als das einzig geeignete Material dar, in dem das nach Ausdruck verlangende Leben in ihm Gestalt gewinnen kann.

Wahre Kunst ist nur möglich bei völliger Adäquatheit des Materials mit dem Gehalt, der in ihm geformt werden soll. Eine derartige Uebereinstimmung besteht zwischen Conrads innerem Wesen und dem Geist der englischen Sprache.[34] Vieles zieht ihn zu ihr hin:

---

32) Vgl. dazu die Beispiele S. 102 ff.

33) Vgl. z. B. G. Jean-Aubrys Zeugnis — das nicht vereinzelt dasteht, — über das hochentwickelte französische Stilgefühl Conrads: ". . . sa connaissance du français était réellement prodigieuse. . . . il eut le sentiment le plus subtil de la langue et du style en français". (NRF 1924, p. 678/679.)

34) Es erscheint mir bedeutsam, daß gerade Conrad, der gewiß größte Schwierigkeiten zu überwinden hatte, um sich die fremde Sprache dienstbar zu machen, den individuellen Geist einer Sprache auf das stärkste erlebt und bejaht. In einem Gespräch drückt er einmal seine Ueberzeugung aus, daß Sprache in erster Linie Ausdruck inneren Lebens sein sollte und daß sie als solcher

"the sheer appeal of the language, my quickly awakened love for its prose cadences, a subtle and unforeseen accord of my emotional nature with its genius". (J.-A. II, 206).

In seiner schnell erwachten Liebe für die englische Sprache offenbart sich Conrad ein überraschender Zusammenklang. Die englische Sprache ergreift Besitz von ihm, formt sein noch bildsames Wesen in ihrem Geiste.

"English was for me neither a matter of choice nor adoption. The merest idea of choice had never entered my head. And as to adoption — well, yes, there was adoption; but it was I who was adopted by the genius of the language, which directly I came out of the stammering stage made me its own so completely that its very idioms I truly believe had a direct action on my temperament and fashioned my still plastic character." (P. R. VII).

Dieses Zusammenklingen mit Conrads Kunstwollen beruht in erster Linie auf einem wesentlichen Zug der englischen Sprache, den Conrad bei einem Vergleich mit dem Französischen klar erkennt:

"if I had been offered the alternative I would have been afraid to grapple with French, which is crystallized in the form of its sentence and therefore more exacting and less appealing." (J.-A. II, 206).

Die französische Sprache ist „kristallisiert" in ihrer Form, d. h. sie ist zu einer bestimmten Form verfestigt, in der klar und eindeutig ein bestimmter Bewußtseinsinhalt zum Ausdruck kommt.[35] Dadurch übt sie einen gewissen Zwang auf den Leser oder Hörer aus, sie erzwingt ein ganz bestimmtes Vorstellungsbild in ihm, ohne den Blick auf etwas außerhalb dieser einen Vorstellung Liegendes freizugeben. Das Englische demgegenüber ist nicht so verfestigt, nicht so eindeutig klar; in jedem Ausdruck ist ein solcher Reichtum an anschaulichen, gefühlsmäßigen und rationalen Elementen verdichtet, daß beim Erklingen eines Wortes dieser ganze Reichtum an Bewußtseinselementen mit aufleuchtet, das Wort also eine eigentümliche Tiefe und Kraft erhält. Damit erzwingt es nicht nur eine bestimmte begrenzte Vorstellung im Hörer, sondern es ruft seine innere "responsiveness" an und bringt sie zum Mitschwin-

notwendig von dem Geiste des betreffenden Volkes erfüllt sein müßte: "Language must possess an individual genius. Those old cave-men ancestors were quite right. They simply used language to express themselves, whether the people in the next cave could understand or not. . . . No, a universal language does not sound possible. Every people should be proud of their own language. "(Mégroz, a. a. O., p. 42).

35) Dieses "crystallized" ist dem Sinne nach scharf zu unterscheiden von dem von Murry geschaffenen Ausdruck "crystallization"; Murry charakterisiert damit die Methode der englischen "precision", der "essential quality of style". Diese "crystallization", die gerade "nicht intellektuell, nicht definierend, sondern gefühlsmäßig suggestiv" ist (Deutschbein, Neuenglische Stilistik, S. 18), stellt Conrad im Gegenteil durchaus in den Dienst seiner Kunst (vgl. oben S. 127 ff.)

gen; das in dem Wort enthaltene Leben ruft das innere Leben des Hörers an, sodaß sich vor seinem inneren Auge hinter dem in erster Linie gemeinten Sachverhalt eine ganze Welt auftut.[36] Nur eine solche Sprache konnte für Conrad als Ausdrucksmittel seiner Kunst in Betracht kommen: das Wort muß für ihn die Fülle des Lebens enthalten, aus ihr seine magische Suggestivkraft über den Hörer gewinnen.

Noch ein anderer Wesenszug der englischen Sprache mußte mit Conrads Kunstwollen zusammenklingen: die expressive Kraft, die er besonders an der Seemannssprache bewundert.[37]

IV. Die innere Form der Werke.

Von dem eigentümlichen Erleben der Wirklichkeit und der damit verbundenen Kunstauffassung und Schaffensweise Conrads eröffnet sich uns das Verständnis für die innere Form seiner Werke als eine innerlich notwendige Gestalt. Conrad selbst fordert die Anerkennung dieser unauflöslichen inneren Beziehung:

> ". . . my vision of things which is indissolubly allied to the style in which it is expressed". (Ch. X). ("Style" bedeutet in diesem Zusammenhang den gesamten inneren Aufbau des Romans.)

1. Der Einfluß der Menschendarstellung auf die innere Form.

Als einheitliches Thema seines ganzen Werkes wählt Conrad die Wirklichkeit des menschlichen Lebens. Er betont dies des öfteren, so noch in seinem letzten Vorwort:

> "I will confess here that when I launched my first paper boats in the days of my literary childhood, I aimed at an element as restless, as dangerous, as changeable as the sea, and even more vast; — the unappeasable ocean of human life." (L. E. 142/143).

Dieser Gesichtspunkt gibt auch jedem einzelnen Werk eine organische Einheit. Alle Darstellung äußeren Geschehens, auch des gewaltigen Naturgeschehens, ist nicht Selbstzweck, sondern dient der Darstellung des Menschen.

---

36) Eine ähnliche Charakterisierung des Unterschiedes der englischen und der französischen Sprache durch Max Beerbohm führt M. Deutschbein in seiner „Neuenglischen Stilistik" (S. 21) an: "By its very looseness, by its way of evoking rather than defining, suggesting rather than saying, English is a magnificent vehicle for emotional poetry." (M. Beerbohm, And Even Now, p. 292). — Die französiche Sprache definiert, sagt Bestimmtes aus, wendet sich also vorwiegend an den Intellekt, während das Englische sich an das gesamte Innenleben des Hörers und vorwiegend an das emotionale wendet; es ruft dieses Leben hervor durch seine suggestive Kraft.

37) Vgl. über diesen Charakter des neuenglischen Prosastiles: Deutschbein, Neuenglische Stilistik, S. 18 ff.

"Imagination should be used to create human souls: to disclose human hearts, — and not to create events that are properly speaking *accidents* only." (J.-A. I, 183).

Ueber seine Geschichte "Falk" schreibt er:

"As in most of my writings I insist not on the events but on their effect upon the persons in the tale." (T. VII).

Damit wird die Darstellung des Menschen in erster Linie bestimmend für die innere Form der Werke.

Diese Menschendarstellung wiederum ist aber das Produkt einer Conrad eigentümlichen Sicht der Urbilder seiner Menschen und einer damit verbundenen Schaffensweise. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist seine Begegnung mit dem Urbild des "Lord Jim":

"One sunny morning in the commonplace surroundings of an Eastern roadstead, I saw his form pass by — appealing — significant — under a cloud — perfectly silent. Which is as it should be. It was for me, with all the sympathy of which I was capable, to seek fit words for his meaning. He was 'one of us'." (L. J. IX).

Diese wenigen Worte fassen die Elemente zusammen, die Conrads Sicht der Wirklichkeit bestimmen: diese menschliche Gestalt, die da am Auge vorübergleitet, ruft das Menschliche in Conrad an, gewinnt plötzlich Bedeutung für ihn als ein Ueberindividuelles, als „einer von uns". Aber sie erscheint wie unter einer Wolke und völlig stumm: eine Ahnung ist im Dichter erwacht, ein Rätsel ihm aufgegeben. Es wird ihm von nun an keine Ruhe mehr lassen, bis er in das Geheimnis dieses Menschen, sein wirkliches Leben und damit zugleich seine eigentliche allgemein-menschliche Bedeutung eingedrungen ist.

Ueber Almayer kann uns Conrad zwar mehr Auskunft geben, aber auch hier begegnen wir denselben Zügen: Almayer ist ihm zuerst ein geheimnisvoller Name, von den verschiedensten Menschen — und stets mit einem gewissen vieldeutigen Lächeln — genannt; dann erscheint er selbst, "a blurred, shadowy shape" (P. R. 74), "the figure in pyjamas moving in the mist" (P. R. 76); Conrad spricht, verhandelt mit ihm, und ihm fällt etwas Melancholisches, Gequältes, Hoffnungsloses, ein tiefes Mißtrauen gegen alles ihm Begegnende auf. Einige Worte lassen hochfliegende Pläne und tiefe Enttäuschung durch das Schicksal ahnen.

Auch Willems, der Held des zweiten Romans, dessen Urbild Conrad bei derselben Gelegenheit kennen lernt, zeigt sich ihm als eine solche geheimnisvolle Gestalt: "An air of futile mystery hung over him, something not exactly dark but obviously ugly." (O. I., IX/X).

Dieses derart verdichtete und zugleich verschleierte Bild gelangt nun in der Darstellung des Kunstwerks zur Entfaltung, breitet sich aus in Raum und Zeit. Die innere Form dieses Werkes wird demnach bestimmt durch die Art und Weise dieser Entfaltung und zwar in doppelter Hinsicht:

a) nach der Perspektive, aus der der Stoff gestaltet wird,
b) nach dem Zeiterlebnis.

Beides ist auf das engste miteinander verknüpft.

a) Standpunkt- oder Spiegelungstechnik.

Verschiedene Wege kann der Dichter gehen, um das Leben und Erleben eines Menschen darzustellen. Er kann sich als „allwissender" Autor *über* seine Geschöpfe und über den Leser stellen. Da ihm der Mensch in seinem Wesen und seiner Erscheinung als ein Ganzes und Vollständiges gegeben ist, kann er das äußere Erscheinen und Handeln logisch aus dem inneren Wesen ableiten und dem Leser autoritativ erklären. Damit stellt er sich aber aus dem menschlichen Zusammenhang heraus, über denselben. Conrads Kunst dagegen will *im* Leben stehen. Der Künstler hat für ihn seinen Standpunkt innerhalb des menschlichen Lebenszusammenhanges.

Auch hier wieder bieten sich zwei Möglichkeiten: Entweder gibt der Dichter eine Innensicht, d. h. er identifiziert sich mit den Objekten seiner Kunst; oder er nimmt seinen Standpunkt außerhalb der betreffenden Personen und sieht sie vom Standpunkt ihrer Mitwelt aus, gibt also eine Außensicht. Naturgemäß kommt es selten zu einer völligen Trennung dieser Formen, sondern immer nur zu einem Vorherrschen von Tendenzen. So auch bei Conrad: Innensicht und Außensicht wechseln ständig, sind sogar meist zusammengehalten durch direkten Bericht des Autors. Auch wo eine der beiden Methoden vorherrscht, geht die andere als untergeordnetes Element mit ein.

Die Innensicht steht naturgemäß im Vordergrund in den Erzählungen autobiographischen Charakters, wie z. B. "Youth", "The Shadow-Line". In "The Shadow-Line" wird die Innensicht sogar noch gesteigert durch den Einschub von eigenen Tagebuchaufzeichnungen: an den Höhepunkten des Erlebens genügt die Erinnerungsperspektive, die das innere Geschehen leicht in einem veränderten Lichte erscheinen läßt, nicht mehr; sie muß durch die Zuhilfenahme der Gegenwartsperspektive ergänzt werden.[38] Alles, was außerhalb dieses im Mittelpunkt stehenden Ich-Erlebens liegt, wird dagegen ausschließlich von außen gesehen, sofern es sich nicht in Worten oder längeren eingeschobenen Erinnerungsbildern enthüllt.

38) Daß außer dieser erzählungstechnischen Bedeutung noch eine tiefere psychologische Begründung vorliegt, wurde schon in anderem Zusammenhang erwähnt (s. o. S. 27 Anm.).

Außer diesen wenigen Werken herrscht bei Conrad entschieden die Außensicht vor; dies ist die notwendige Folge seines Kunstwollens. Um das eigene Erleben der menschlichen Wirklichkeit nacherlebbar zu machen, muß er seine Leser den gleichen Weg führen, den er selbst gegangen ist, d. h. sie von außen an seine Menschen herantreten lassen. Vorherrschend wird damit bei ihm die Darstellung des Menschen als eines Gegenstandes menschlichen Erlebens.

Im Vordergrund steht also nicht der objektiv festliegende Charakter einer Persönlichkeit mit eindeutig zugeordneter Erscheinungsweise, sondern umgekehrt: das zunächst Festliegende ist das Erscheinende, also ein nach Betrachter, Standpunkt, Zeitpunkt und Gelegenheit durchaus Subjektives; von dort aus führt der Weg ganz allmählich erst zur objektiven, nie völlig erreichbaren Wirklichkeit. Der Schwerpunkt liegt zunächst bei der Subjektivität des Eindrucks, diese aber nicht gefaßt als letzte Begrenzung, sondern als notwendiger Ausgangspunkt. Letztes Ziel ist die Gewinnung einer Innensicht. Den eigentlichen Zugang zu ihr eröffnet nur die Imagination; aber der Weg kann uns geebnet werden: einerseits dadurch, daß das innere Erleben eines Menschen sich nach außen projiziert, andererseits durch die Zusammenfassung der verschiedenen von einem Standpunkt aus möglichen Eindrücke. Dabei kann es sich jedoch nur um einen Teilaspekt der objektiven inneren Wesenheit handeln. Annäherung an Vollständigkeit — aber auch nicht mehr — kann erst die Vereinigung mehrerer solcher Teilaspekte geben. Wir kommen so zu der Standpunkt- oder Spiegelungstechnik, wie sie in Brownings "The Ring and the Book" durchgeführt ist.

In den verschiedensten Variationen tritt die Standpunkttechnik bei Conrad auf. Sie seien hier nur erst kurz skizziert, da ein Verständnis der inneren Form der einzelnen Werke nur aus dem Zusammenwirken von Perspektive und Zeitablauf möglich ist.

In bezug auf die Einheit der Perspektive lassen sich zwei große Gruppen unterscheiden. Diese Einteilung hängt zusammen mit der Frage: Wieweit stellt der Autor sich selbst in sein Werk hinein?

Auf der einen Seite stehen die Werke, in denen der Autor formal als ein Unbeteiligter völlig außerhalb des dargestellten Geschehens steht. Es handelt sich um die sogenannte „szenische Erzählung" nach der von Otto Ludwig getroffenen Unterscheidung der Erzählungsformen.[39] Sie entspricht einem Streben nach größter Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Der Leser erlebt unmittelbar das Geschehen mit. Galsworthy schreibt mit Recht Conrad "a keen dramatic sense" zu.[40] Dieser Sinn für das Dramatische

39) Vgl. dazu: Walzel, Das Wortkunstwerk, S. 182 ff. und Werner Günther, Probleme der Rededarstellung, S. 148 ff.

40) Galsworthy, Castles in Spain, p. 152.

zeigt sich vor allem in der Form der „szenischen Erzählung". Charakteristisch dafür ist der Eingang[41], der in der Regel mitten in das Geschehen hineinführt. Entweder gibt er eine konzentrierte Schilderung des landschaftlichen Hintergrundes, der Szenerie, um von hier aus sofort zur Handlung überzugehen (z. B. "The Rescue", "Suspense"), oder er stellt uns den Hauptheiden mit einigen charakterisierenden Worten vor (z. B. "Typhoon"), oder — und dieser Anfang kommt dem Drama am nächsten — die Hauptperson wird mitten im Vollzuge einer entscheidenden Handlung ("The Rover") oder in einer kritischen Situation ("Almayer's Folly") angetroffen. Erst allmählich dringen wir von einem solchen „stark angeschlagenen, kräftig weckenden Ton"[42] in den inneren Zusammenhang des Handlungsganzen ein.

Diese szenische Darstellung wird aber nicht einheitlich durchgeführt. Der Leser bleibt nicht unmittelbarer Zuschauer und Zuhörer des Geschehens. Das Licht von den einzelnen Gestalten und Ereignissen dringt vielmehr in gebrochenen Strahlen zu ihm; es wird gespiegelt in dem Erleben der einzelnen Personen in der Handlung. Das Geschehen wird also nicht in einfacher, sondern in mehrfach verschiedener Weise dargestellt: die Erscheinungsweise ist relativ, d. h. je verschieden nach der Bedeutung, die das Geschehen für das erlebende Individuum hat.[43] Die Perspektive wechselt demnach ständig. Meist herrscht zwar eine Sicht — nämlich die des Hauptheiden — vor, aber dazu treten die der übrigen mehr oder weniger beteiligten Personen und schließlich — das Ganze umfassend und sich immer wieder einschaltend — die des Autors.

Charakteristisch für diese Form ist das erste Werk, "Almayer's Folly". In ihm sind direkte Erzählung durch den Autor und Spiegelungen des Geschehens in den beteiligten Personen regellos vermischt. Die Geschehnisse werden teilweise nur direkt erzählt, teilweise gesellt sich dazu die standpunkthaft gefärbte Sicht eines Beteiligten oder der nur zuschauenden Umwelt, teilweise auch wird nur diese Spiegelung gegeben, und das eigentliche Geschehen bleibt zu erraten. Denselben Typ repräsentiert ein späteres Werk, "Nostromo". In ihm ist die standpunkthafte Zerpflückung des Geschehens ins Extrem gesteigert.

---

41) Vgl. F. M. Hueffer über die große Bedeutung, die Conrad den Eingängen beilegte ("A Personal Remembrance", p. 171).

42) Walzel, Das Wortkunstwerk, S. 190.

43) Diese Perspektive erscheint im allgemeinen nicht in der äußeren Form der direkten oder erlebten Rede des betreffenden Individuums. Vielmehr steht meist der Autor selbst aus dieser Perspektive heraus da. Vgl. z. B. A. F. 94 95 die Szene, in der Almayer allmählich erfährt, daß die Leiche eines Fremden, angeblich Dains, an Land gespült worden ist: Die Erlebnisperspektive ist hier eindeutig und einheitlich die Almayers. Die äußere Darstellungsform ist aber objektiver Bericht des Autors.

Dieses Eindringen der Standpunkttechnik in die szenische Erzählung ist in doppelter Richtung von Bedeutung. Einerseits wird durch dieses allmähliche Einkreisen des zugrunde liegenden Faktums Spannung geschaffen. Die Verwendung dieser Technik als Spannungsmoment ist besonders offensichtlich bei der Darstellung entscheidender Tatsachen und Ereignisse (z. B. die oben angeführte Szene aus A. F.; Captain Whalleys Blindheit in "The End of the Tether"). Aber selten ist dies die allein zugrunde liegende Absicht; vielmehr bringt diese Technik ein Zurückschrecken vor autoritativ anmaßender Eindeutigkeit, ein vorsichtiges Vortasten von den subjektiv bedingten Erscheinungsweisen zu dem erscheinenden Faktum zum Ausdruck. Gleichzeitig verbindet sich damit eine durchaus impressionistische Nuancierung.

Die andere Gruppe können wir — ebenfalls mit Otto Ludwig — als „eigentliche Erzählungen" charakterisieren.[44] In ihnen spüren wir die Gegenwart des Erzählers. Er steht zwischen uns und dem Geschehen. Der Erzähler kann eigenes Erleben oder das anderer Menschen darstellen, d. h. im ersten Falle ist das Erlebnis des Erzählers Selbstzweck, das Ich herrscht; im zweiten nur notwendiger Durchgang zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung. Die erste Form gestaltet sich durchaus einfach; sie wird beherrscht durch die Einheit der Innensicht eigenen Erlebens ("Youth", "The Shadow-Line"). Wir können sie bei der Behandlung der Standpunkttechnik ausschalten.

Komplizierter ist die andere Form. Der Erzähler steht hier nicht mehr im Mittelpunkt des dargestellten Geschehens, sondern mehr oder weniger außerhalb. Er stellt nur noch das Erlebniszentrum dar, das die von dem Geschehen ausgehenden Strahlen auffängt und zum einheitlichen Bilde formt.

Einen Vorboten dieser Form bildet die kurze Geschichte "The Idiots", eine Rahmenerzählung, die an eine tatsächliche Begegnung anknüpft. In der in der Ich-Form gehaltenen Einleitung sagt der Autor hier ganz schlicht:

> "In time the story of their parents shaped itself before me out of the listless answers to my questions, out of the indifferent words heard in wayside inns or on the very road those idiots haunted . . .: till it stood at last before me, a tale formidable and simple, . . ." (T. U. 58).

Dann folgt eine zusammenhängende objektive Darstellung dieser Geschichte.

Das Eigentümliche einer ganzen Gruppe von Romanen ist nun, daß dieses Entstehen des endgültigen Bildes in das Werk

44) Dabei muß allerdings betont werden, daß es sich bei der hier vorgenommenen Scheidung innerhalb der Werke Conrads nur um eine solche großen Stils handeln kann nach dem Grundcharakter. Selbstverständlich gehen Züge der einen Art untergeordnet in die andere mit ein.

selbst hineinrückt. Das Suchen nach der hinter aller Erscheinung liegenden Wahrheit wird in eine Person innerhalb des Werkes objektiviert.

Dies geschieht vor allem in der Gestalt Marlows. Charakteristisch ist die Entwicklung, die Marlow im Werke Conrads durchläuft. Er erscheint zum ersten Mal in "Youth" als der Erzähler einer einfachen Seegeschichte, eines eigenen Erlebnisses seiner Jugendzeit. Dieses Erlebnis ist der Gegenstand der Erzählung. In "Heart of Darkness" erzählt er wieder eine Reisegeschichte; aber seine Persönlichkeit steht hier in einem ganz anderen Verhältnis zum Gegenstand. Nach einigen allgemeinen Betrachtungen beginnt er seine Erzählung mit den Worten:

"I don't want to bother you much with what happened to me personally; yet to understand the effect of it on me you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap." (Y. 51).

Leben und Schicksal dieses „armseligen Kerls" Kurtz, als das zentrale Erlebnis Marlows, sind also der eigentliche Gegenstand; Marlows Reise ist nur der Weg zu Kurtz. Darum taucht die Gestalt Marlows auch in der Dunkelheit unter, er wird zur bloßen Stimme:

"this narrative . . . seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river". (Y. 83).

In "Lord Jim" erscheint Marlow zum ersten Mal in einem längeren Roman. Tritt in "Heart of Darkness" die Hauptgestalt nur ganz allmählich in den Mittelpunkt des Gesichtsfeldes, wenn sie auch von Anbeginn an im Hintergrund zugegen ist, so steht Jim vom ersten Worte an im Vordergrund:

"He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, . . ." (L. J. 3).

Erst am Ende des 4. Kapitels taucht Marlow auf, und zwar wird er zunächst mit den Augen Jims gesehen als ein abseits sitzender, teilnahmsvoller Zuhörer, der als Einziger ihn zu verstehen scheint oder zum mindesten ihn verstehen will. (L. J. 32/33). Mit Beginn des nächsten Kapitels nimmt Marlow dem Autor die Erzählung aus der Hand. Von nun an sehen wir Jim und sein Schicksal nur noch durch die Augen Marlows. Anfangs greift dieser zwar noch richtunggebend in das Leben Jims ein; aber mehr und mehr wird er zum bloßen Beobachter und Psychologen, d. h. zur Mittelsperson für den Autor. In "Chance", dem nächsten und letzten Roman, in dem Marlow auftritt, hat er nur noch diese Funktion des Beobachters.

Mittelsperson ist Marlow nun aber nicht in dem Sinne, daß er uns das Resultat seiner Beobachtungen in einheitlicher Geschlossenheit vorlegt (vgl. "The Idiots"), sondern er läßt uns seinen

Weg zu diesem Resultat mitgehen. Wir sehen ihm zu bei seinen einzelnen Akten des Zusammenfügens der Einzelheiten, hören mit ihm Jim an und alle anderen, die uns etwas über ihn berichten können, hören seine eigenen Reflektionen, sind dabei in den Augenblicken, in denen er die Wahrheit zu schauen glaubt. In Gestalt Marlows wird der Autor erst recht einer aus unseren Reihen, der wie wir die Menschen und Ereignisse erlebt, zu verstehen sucht und Stellung zu ihnen nimmt, der also gewissermaßen eine forschende, wissenschaftliche Haltung einnimmt.

Warum führt Conrad diese Mittelsperson ein? Welches ist die Bedeutung Marlows?

Zunächst — als Mittelsperson überhaupt — ist Marlow der Ausdruck für das Suchen nach einer einheitlichen Wahrheit hinter den verschiedenen Erscheinungsweisen — und zugleich für den Verzicht auf die volle Erkenntnis dieser Wahrheit. Durch das Vereinigen der verschiedenen Sichten in einer umfassenden Sicht wird versucht, dem einheitlichen zugrunde liegenden Faktum näher zu kommen. Zudem verbürgt Marlows hoher Grad der Imagination eine größtmögliche Annäherung an die erstrebte Wahrheit. Dieser Marlow ist aber ein Mensch wie jeder andere in dem Werk; auch seine Erkenntnis der Wahrheit ist begrenzt. Mag er auch noch so viele Standpunkte in sich vereinigen, — was er uns geben kann, ist doch wieder nur sein Standpunkt. Gerade dadurch, daß nicht ein unsichtbarer Autor, von dessen konkretem Dasein uns das Werk unmittelbar nichts sagt, das Geschehen darstellt, sondern ein bestimmter Mensch mit einer bestimmten Haltung zum Leben, wird die Sicherheit der gegebenen Deutung uns zum mindesten fragwürdig, — auch wenn dieser Mensch nicht selbst immer wieder seine Unsicherheit betonte, auch wenn nicht aus dem Zuhörerkreis ab und zu zweifelnde Einwürfe ertönten. Nicht der Autor urteilt, sondern der Mittelsmann; dadurch wird jede Dogmatik, die das Urteil des Autors nur zu leicht für den Leser annimmt, ausgeschaltet; das Bild der Wirklichkeit wird von vornherein als *ein* mögliches betrachtet, neben dem es vielleicht auch noch andere gibt.[45]

Marlow ist also nicht eine beliebige Mittelsperson, sondern ein konkreter, individueller Mensch mit einer bestimmten Haltung zum Leben. Diese Haltung kann in dieser Form der eigentlichen Erzählung voll zum Ausdruck kommen.

---

45) Vgl. dazu Walzel, Ricarda Huch. — Walzel interpretiert die Mittlertechnik bei R. Huch als ein „hohes Ausmaß von Objektivität" (S. 27), da der Autor völlig hinter dem Mittelsmann verschwinde. Bei Conrad liegen die Dinge anders: der Autor verschwindet nicht hinter, sondern erscheint in Marlow, und zwar in der ganzen Begrenztheit seiner Subjektivität; nicht Objektivität wird erziehlt, sondern Subjektivität in ihrer Beschränktheit und zugleich Notwendigkeit für die Erkenntnis der Wahrheit betont.

Wir sahen in der oben gegebenen Entwicklung, wie aus dem aktiven Jüngling voller Abenteuerlust allmählich ein reifer, besinnlicher Mann wird, der — wenn auch widerwillig — Abstand nimmt vom aktiven Leben,

> "lingering on the shore, . . . an object of incredulous commiseration like a bird, which, secretly, should have lost its faith in the high virtue of flying" (Ch. 34).

Sein inneres Leben und Erleben wird dagegen immer intensiver. Aber zugleich mit der reichen Imagination, die das Leben in seiner Fülle erschaut, kennzeichnet ihn ein stark reflektierendes Verhalten, durch das er nachträglich immer wieder vom Leben abrückt. Marlow ist „reflective" (Ch. 23). Im Einzelfall sieht er zugleich das Allgemeine — wie der Künstler. Aber diese Sicht setzt sich um in ein grübelndes Reflektieren, ein Abstrahieren des Allgemeinen vom unmittelbar erlebten Einzelnen. Dieses Einzelne wird zum Anschauungsmaterial für die Deduktion einer allgemeinen Erkenntnis. Charakteristisch ist, daß er sich sofort bei seinem ersten Auftreten in Conrads Werk mit einer derartigen Reflektion einführt und damit von vornherein sein Erleben als ein Einzelgeschehen zum Symbol eines Allgemeinen erhebt (Y. 3). So werden alle seine Erzählungen durch Abschweifungen ins Allgemeine, durch "general ideas" durchwoben. Zu Beginn von "Chance" ist diese reflektierende Haltung besonders gut herausgearbeitet in der Gegenüberstellung mit dem einfachen, "straightforward" Powell, dem typischen englischen Seemann, der das Leben in seiner Tatsächlichkeit ohne viel Verwunderung und Theoretisieren hinnimmt und lebt, nicht es analysiert.

Marlow dient also nicht nur der Erzählungstechnik, sondern in ihm objektiviert sich eine bestimmte Erlebnishaltung Conrads. Ganz bestimmte Züge einer Lebensdeutung kommen in diesen Reflexionen und Kommentierungen zum Ausdruck. Vor allem fällt ein sich mehr und mehr steigernder Skeptizismus auf, der sich gelegentlich bis zum Nihilismus verstärkt. In "Youth" erscheint er noch in der Form eines wehmütigen Rückblicks auf die Illusionen der Jugend. An den Höhepunkten — wie besonders in "Chance" — verbindet er sich mit scharfem Sarkasmus, der erbarmungslos menschliche Nichtigkeit bloßstellt. (Bezeichnenderweise werden auch in "Chance" immer wieder Zweifel der Zuhörer laut.) Doch dieser Sarkasmus hat etwas eigentümlich Schillerndes;[46] er ist nicht Ausdruck bloßer Verachtung, sondern vielmehr eine eigentümliche Mischung von Humor und ohnmächtigem Mit-leiden mit dem unschuldig-schuldig selbstverursachten Schicksal der Menschheit. Der ganze Roman "Chance" wird dadurch in eine Atmosphäre des Tragikomischen gehüllt.[47] Marlow vertritt also hier in gesteigerter

46) "with Marlow one never could be sure" (Ch. 94).
47) Vgl. besonders Ch. 55, 272, 310, 325.

Form eine Haltung, die uns auch bei Conrad selbst begegnet war. Diese Steigerung wird andererseits wieder gemildert dadurch, daß die Darstellung durch die Mittelsperson in eine gewisse Sphäre der Verantwortungslosigkeit gerückt wird.

In "Lord Jim" ist Marlows Aufgabe daneben noch eine andere: Er sucht zu vermitteln zwischen dem imaginativen Jim und einem mehr oder weniger imaginationsarmen Publikum; er nimmt eine Art Grenzstellung zwischen beiden ein: zunächst steht er mehr auf Seiten der Menschen, die nur Tatsachen sehen, denen daher Jim mit seiner regen Einbildungskraft absurd erscheinen muß (z. B. 114/115). Er lächelt fast gerührt über diesen feierlichen Eifer eines jungen Menschen, der das Idealbild seiner selbst der Herrschaft natürlicher Instinkte entreißen will (L. J. 81). Erst allmählich verstärkt sich die Ueberzeugung von der Kraft dieser Imagination, die schließlich wirklich über den Instinkt triumphiert. In Gestalt einer Art Bekehrung zu einer höheren Einstellung zum Leben wird uns das Verständnis für Jim erleichtert.

Durch diese Art der Darstellung wird dem Leser der Weg zum tieferen Sinn des Werkes geebnet. Gleichzeitig verliert aber dadurch dieses Werk an künstlerischem Wert: die durch eine bestimmte Erlebnishaltung gefärbte Gestaltung des Lebens, die allein höchstes Ziel der Kunst sein sollte, wird durch diese Umrankung mit theoretischen Erörterungen nicht bereichert, sondern eher geschwächt; denn Kunst in ihrer Irrationalität hat stets den Vorrang vor rationaler Erklärung in bezug auf die Darstellung des Lebenssinnes.[18]

b) Das Zeiterlebnis.

Auch in bezug auf das Zeiterlebnis gehört Conrad zu denen, die eine neue Kunst heraufführen. Sein Werk birgt Ansätze des Ausdrucks eines Zeiterlebens, das in jüngster Literatur beherrschend geworden ist. Im vorliegenden Zusammenhang soll es uns allein als psychologisches Phänomen beschäftigen.

---

48) An der Gestalt Marlows zeigt sich deutlich, wieweit Conrad in bezug auf seine Standpunkttechnik Impressionist ist und inwiefern er darüber hinausgeht. Impressionistisch ist die Standpunkttechnik als solche und wie sie z. B. in Brownings "The Ring and the Book" durchgeführt wird. In der "szenischen Erzählung" wird sie auch von Conrad gelegentlich in dieser Weise angewandt. Nicht impressionistisch ist ihre Verwendung in der Form der oben charakterisierten Forschungstechnik.

a) Der impressionistische Darsteller stellt die verschiedenen Standpunkte nebeneinander und überläßt dem Leser das Schaffen eines Gesamtbildes. — Conrad vereinigt in sich (unter dem Deckmantel der Gestalt Marlows) die verschiedenen Standpunkte und sucht sie untereinander in Einklang zu bringen.

b) Der Impressionist läßt inneres wie äußeres Leben passiv vor sich abrollen, stellt es als solches dar und versucht nicht zu deuten, — Conrad versucht (wieder in Gestalt Marlows) aktiv deutend in das abrollende Leben einzugreifen und zu seiner eigentlichen Bedeutung, zur objektiven Realität, vorzudringen.

Am Uhren- und am Gezeitenmotiv wurden bereits zwei verschiedene Arten der Zeitauffassung interpretiert: die rationalisierte Zeit, die in gleiche Atome aufgeteilt und in dieser Gestalt nutzbar gemacht wird, und der natürliche, lebendige Fluß der Zeit, der nur erlebt werden kann.

Diese Gegenüberstellung entspricht durchaus Bergsons Unterscheidung zweier Zeitbegriffe. Danach stehen sich gegenüber:

1. die „ganz reine Dauer" als eine organische „gegenseitige Durchdringung" von Bewußtseinsvorgängen[49] — und
2. eine durch das abstraktionsfähige Denken im Banne der Raumvorstellung geschaffene Zeitvorstellung, die die reine Sukzession zu einer in den Raum projizierten Simultaneität werden läßt[50]; auf dieser Verräumlichung der Zeit beruht alles rationale Rechnen mit der Zeit als einem objektiven "homogenen Medium"[51], das als meßbar und in einzelne Teile isolierbar erscheint. (In Wirklichkeit ist jedoch immer nur ein Zählen von Simultaneitäten möglich.)[52]

Im modernen Roman hat sich ein allmähliches Zurückdrängen dieses rationalen Zeitbegriffs hinter dem ursprünglichen Erleben der Zeit als reiner Dauer vollzogen.

Die "durée" charakterisiert Bergson als den eigentlichen Grund unseres Seins, "le fond de notre être"[53], als den schöpferischen, kontinuierlich anwachsenden Strom des Lebens, in dem alles Vergangene unaufhebbar in der Gegenwart weiterlebt und -wirkt und — gleichzeitig diese Gegenwart in sich aufnehmend — in die Zukunft hineinwächst.[54] Wie alles Leben ist

49) "La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" (Bergson, Essai sur les Données Immédiates de la Conscience, p. 76). "Au dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie". (Ibid, p. 82.) "On peut donc concevoir la succession sans la distinction et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire." (Ibid., p. 77).

50) ". . . bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer." (Ibid., p. 77).

51) ". . . le temps, conçu sous la forme d'un milieu indéfini et homogène, n'est que le fantôme de l'espace obsédant la conscience réfléchie." (Ibid., p. 75).

52) Ibid., p. 82.

53) Bergson, L'Evolution Créatrice, p. 42.

54) "La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant." (Ibid., p. 5). ". . l'organisme qui vit est chose qui dure. Son passé se prolonge tout entier dans son présent, y demeure actuel et agissant." (Ibid., p. 16). Cf. ibid., p. 218.

diese "durée" nicht durch die analysierende, zerstückelnde "intelligence" zu fassen, sondern allein durch die "intuition", diesem dem Lebendigen allein adäquaten Erkenntnisorgan.[55]

Alles Vergangene ist also ständig mit da, drängt einlaßbegehrend gegen die Tore des Bewußtseins, die sich ihm nur widerwillig öffnen.[56] Jeder Augenblick enthält die ganze Vergangenheit kondensiert in sich. Dieses Fortleben der Vergangenheit in der Gegenwart findet auch in Conrads Werken stärksten Ausdruck und zwar in Gestalt zahlreicher Rückblicke auf Vergangenes. Plötzlich — assoziativ ausgelöst durch ein Gegenwartsgeschehnis — tritt die Vergangenheit wieder in das Bewußtsein des Menschen; sie gestaltet sich zur rückschauenden Erzählung oder bleibt nur im Stadium des mehr oder weniger deutlichen und zusammenhängenden inneren Nacherlebens. Oder der Autor knüpft auch nur an diese aufsteigenden Erinnerungsbilder an, um nun — darüber hinausgehend — diese Vergangenheit objektiv vor dem Auge des Lesers zu gestalten.

Dieses Vorgehen gewinnt eine verschiedenartige Bedeutung für den Aufbau je nach der Rolle, die die rückblickend enthüllte Vergangenheit für den Gegenstand spielt.

Sie kann einerseits der notwendige Hintergrund sein für ein im Vordergrund stehendes Gegenwartsgeschehen, das allein aus dieser Vergangenheit verständlich und zugleich bedeutsam wird. Dies ist der Fall in "Almayer's Folly". Das anderthalben Tag umfassende entscheidende Erlebnis Almayers, das für ihn Zusammenbruch seiner Zukunftsträume und damit Vernichtung seines Lebens bedeutet, spielt sich auf dem Hintergrund des Gesamtlebens Almayers und der anderen Beteiligten ab und empfängt daraus seine Erklärung. Fast ein Drittel des Romans umfaßt die Darstellung dieser Vergangenheit. Sie erfolgt in zwei Stufen. Die im ersten Kapitel gegebene Eingangssituation umschließt einen ersten Rückblick Almayers auf seine Vergangenheit und zwar auf das entscheidende Ereignis darin: seinen verhängnisvollen Entschluß zur Heirat der Malaiin. In dem schrillen Ruf dieser Frau, den ersten Worten des Romans, kondensiert sich für ihn und damit vor den Augen des Lesers eine verhaßte Gegenwart mit einer ebensolchen langen Vergangenheit. In den folgenden vier Kapiteln wird uns dann die Vergangenheit Almayers und der mit ihm lebenden Menschen enthüllt. Kompliziert wird diese Enthüllung durch den ständigen Wechsel der Perspektive, durch den sich Rückblicke zweiten Grades in diesen im allgemeinen chronologisch verlaufenden Rück-

55) Cf. ibid., p. 50.

56) "En réalité le passé se conserve de lui-même, automatiquement. Tout entier, sans doute, il nous suit à tout instant: ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors." (Ibid., p. 5).

blick einfügen. Nachdem am Schluß des 5. Kapitels wieder der Anschluß an das Gegenwartsgeschehen gewonnen ist, verbleibt die Darstellung bis zum Ende in der Gegenwart. Es schieben sich zwar noch vereinzelte Rückblicke einzelner Personen auf die Vergangenheit ein; aber im übrigen wird der zeitliche Ablauf der Darstellung beherrscht durch das Gegenwartserleben aus den verschiedensten Perspektiven: das Voreilen und Rückschreiten in der Darstellung des gegenwärtigen Zeitraumes ist bedingt durch die Verschiedenheit der Sichten, aus denen sich erst das Gesamtgeschehen ergibt. — Eine ähnliche innere Ausweitung liegt vor in "The End of the Tether". Auch hier beschränkt sich die Einbeziehung der Vergangenheit im wesentlichen auf einen zusammenhängenden, in die Anfangssituation eingeschobenen, Teil.[57]

In dem anderen Typus der Erzählung steht die Vergangenheit im Mittelpunkt des Interesses. Charakteristisch dafür ist "Karain". Ohne daß zunächst daran gerührt wird, ist diese Vergangenheit von vornherein gegenwärtig durch die leitmotivische Bewegung der Angst, die an Karain auffällt, bis sich diese Last der Vergangenheit schließlich in Karains Beichte vor uns entlädt.

Diese Vorherrschaft des inneren Zeiterlebnisses hat noch einen weiteren Einfluß auf die innere Form. Wenn Vergangenheit ständig gegenwärtig ist im anschwellenden Lebensstrom, so werden damit Vergangenheit und Gegenwart zu einem Gleichzeitig im Erleben. Im unmittelbaren Erleben bleibt demnach die Vorstellung einer kausal fundierten chronologischen Geschehensabfolge, die erst durch den diskursiven Verstand hineingetragen wird, ausgeschaltet.[58] In dem verräumlichten Vorstellungsbild erscheint dieses Gleichzeitig als räumliches Nebeneinander in einem überschaubaren Lebensstrom:

> "dreamily he could see all his past life on the smooth and boundless surface that glittered before his eyes". (A. F. 188).
> "Lingard, like an anchored ship that had broken her sheer, darted about here and there on the rapid tide of his recollections". (O. I. 223).

In diesem Bewußtseinsstrom ist auch die Zukunft in gewisser Weise gegenwärtig und zwar in Gestalt von vorschauend geschaffenen Zukunftsbildern, die das Erleben der gegenwärtigen Wirklichkeit in bestimmtem Sinne färben.

Diese Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im gegenwärtigen Erleben hat zur Folge, daß die einzelnen Bewußtseinsinhalte — ohne Rücksicht auf das objektive Nachein-

57) Charakteristischerweise beginnt und endet dieser Einschub mitten im Kapitel.

58) C. betont immer wieder, wie wenig die Erinnerung an die objektive Zeitabfolge gebunden ist: "the regions of memory that know nothing of time" (N. 149).

ander des ihnen zugrunde liegenden Geschehensablaufs — beliebig auswechselbar nebeneinander treten können.[59] Dieses wechselnde Aufsteigen von Erinnerungsbildern und Zukunftsahnungen in das Bewußtsein gewinnt Gestalt — wenn auch nicht völlig adäquat im Sinne einer völligen Ausschaltung objektiv-zeitlicher Beziehungen — in Alvan Herveys Erlebnis einer Wende in seiner Ehe, seinem Leben überhaupt:

> "Nobody would know. The days, the years would pass, and... He remembered that he had loved her. The years would pass... And then he thought of her as we think of the dead — in a tender immensity of regret, in a passionate longing for the return of idealized perfections. He had loved her — he had loved her — and he never knew the truth. . . The years would pass in the anguish of doubt. . . He remembered her smile, her eyes, her voice, her silence, as though he had lost her forever. The years would pass and he would always mistrust her smile, suspect her eyes; he would always misbelieve her voice, he would never have faith in her silence." (T. U., 182/3).[60]

Ein derartiges ungebundenes Hin und Her zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kennzeichnet auch den Bewußtseinsstrom Aïssas, als sie vor Lingard steht (O. I. 247—249); hier wird die Gleichzeitigkeit gleichsam verkörpert in der Gestalt Lingards, der als eine schicksalhafte Macht in Aïssas Augen ihr gesamtes Leben in der Hand hat und ihm so Einheit im gegenwärtigen Augenblick verleiht.

Die kompositionstechnische Bedeutung solcher Gleichzeitigkeit zeigt wiederum der Beginn von "Almayer's Folly": Erinnerung an Vergangenes, Vorschau auf Zukünftiges verdrängen das Erleben des Gegenwärtigen fast völlig, entnehmen aus diesem nur den Anlaß, den sinnlichen Anstoß zu objektiv ungebundenen Assoziationen. In diesem Falle sinkt aber das Vergangene nicht wieder ins Unterbewußte hinab, sondern wird zur Keimzelle eines langen Ausflugs in diese Vergangenheit; dabei geht allerdings das Erleben Almayers unmerklich über in eine Rückschau des Autors.

Für die innere Form eines Werkes im ganzen gewinnt also diese Gleichzeitigkeit in dem Maße an Bedeutung, als das Erleben des Geschehens gegenüber dem objektiven Geschehen selbst in den Vordergrund rückt, d. h. der chronologische Geschehensablauf wird um so weniger innegehalten, je mehr der freie Bewußtseinsstrom den Aufbau beherrscht.

In der „szenischen Erzählung" tritt der Autor nach Möglichkeit hinter dem Eigenleben der Gestalten zurück. Das bedeutet, daß der Ablauf des Geschehens zerlegt wird in einzelne

59) Vgl. oben: "Lingard . . . darted about here and there . ." (O. I. 223).
60) Die Punkte befinden sich im Text.

Sichten desselben von verschiedenen Standpunkten aus. Diese Sichten sind aber ständig verknüpft mit Erinnerung an Vergangenes. So dringt immer wieder die Vergangenheit ein, bis schließlich aus den verschiedenen Perspektiven ein mehr oder weniger geschlossenes Bild des Gesamtgeschehens entsteht.

In der „eigentlichen Erzählung" verschaffen sich auch die Forderungen des Publikums wieder Gehör. Je mehr der Erzähler Rücksicht auf seine Zuhörer nimmt, um so größer wird sein Bestreben sein, das Erlebte und Erfahrene zur besseren Verständlichkeit in chronologischer Reihenfolge darzulegen. Je geringer diese Rücksichtnahme, um so ungezwungener wird sich der Bewußtseinsstrom ergießen, um so mehr wird die zeitungebundene Assoziation zu ihrem Recht kommen.

In den streng autobiographischen Werken Conrads, die auch äußerlich als persönliche Erinnerungen gekennzeichnet sind, lassen sich in dieser Beziehung zwei Typen unterscheiden. Die beiden Erzählungen "Youth" und "The Shadow-Line" geben die Ereignisse im schlichten Nacheinander entsprechend dem zugrunde liegenden tatsächlichen Geschehensablauf. Ihnen steht gegenüber das Buch der Lebenserinnerungen "A Personal Record". Als getreue Wiedergabe der Erinnerungen und Assoziationen, die sich mit der Entstehung seines ersten Buches, "Almayer's Folly", und seiner ersten Berührung mit der See verbinden, bildet es den Höhepunkt der Aufhebung chronologischer Abfolge.[61] Regulierender Faktor ist hier fast ausschließlich die in einem Bewußtsein zwischen simultanen Elementen waltende Assoziation.

Anders liegen die Dinge in den Werken, in denen eine Mittelsperson ein Geschehen darstellt, an dem sie nicht unmittelbar beteiligt ist und dem sie auch nicht ständig beigewohnt hat. Zwei Bestrebungen zeitlicher Ordnung treten hier miteinander in Konflikt: die Absicht des Erzählers, einen kontinuierlichen Zusammenhang mitzuteilen, und die gewissenhafte Quellenangabe des Forschers, der uns sein eigenes Forschen nacherleben lassen möchte. Durch diese zweite Tendenz wird eine Zerstückelung der Handlung ähnlich der in der szenischen Erzählung herbeigeführt: durch eine Beleuchtung des gleichen Geschehens von immer neuen Standpunkten aus erfolgt eine willkürliche Zerlegung in einzelne Teile, die — je nach ihrer Zugänglichkeit für die verschiedenen Standpunkte — beliebig ausgewechselt, zusammengesetzt und wiederholt werden. Der Unterschied zu der szenischen Erzählung besteht nur in einer durch die Mittelsperson geschaffenen Motivierung dieser Anordnung durch die Angewiesenheit auf ihre Quellen. Beide Tendenzen — Fortschreiten in chronologischer Geschehensabfolge und Zerstückelung durch standpunkthafte Sicht — werden in den verschiedenen Romanen in verschiedener Weise gegenein-

61) Vgl. dazu P. R., XXII/XXIII.

ander abgewogen. Vergleichen wir z. B. nur die beiden Marlow-Romane, so wird in "Lord Jim" mehr die Reihenfolge der Forschungen und der damit gewonnenen Einzelresultate innegehalten, in "Chance" dagegen mehr das Geschehen als solches als das Gesamtresultat der Nachforschungen herauspräpariert.[62]

Menschliches Dasein erschöpft sich aber nicht im gleichmäßigen Anschwellen eines Lebensstromes, sondern ist geschichtlich, d. h. es wird bestimmt durch Augenblicke, in denen sich das Ich gerade über diesen Strom emporreißt, in denen sprungartig Neues eintritt in der freien Entscheidung des Ich.

Die Gesamtkomposition wird also in zeitlicher Beziehung bestimmt durch einen Augenblick oder durch eine Folge von Augenblicken, in die — vielfach ineinander verschlungen — das in Vorschau und Rückschau gleichzeitig Gegenwärtige mit eingeht. Dabei handelt es sich nicht um beliebige Augenblicke, sondern stets um Höhepunkte des Erlebens, um kritische Augenblicke, in denen das ganze Leben sich vor dem inneren Auge zu einer momentan aufleuchtenden Ganzheit zusammenballt. Ein charakteristisches Beispiel für einen solchen Höhepunkt führt Conrad aus dem Erleben eines Seesturmes an:

> "In each of them (= the gales) there is a characteristic point at which the whole feeling seems contained in one single moment . . . this impression resumes in its intensity the whole recollection of days and days of desperately dangerous weather." (M. S. 76).

Eine ähnliche Erscheinung ist die Erinnerungsballung im gefährlichen Augenblick.[63] Im Augenblick des Todes als stärkster Krise kann sich das Gesamtleben, ja die gesamte Wirklichkeit überhaupt verdichten.[64]

Solche Augenblicke bilden gleichsam Kristallisationspunkte im inneren Aufbau des Einzelwerks.

In "The Lagoon" und "Karain" sind es Augenblicke höchster Spannung, in denen die allzu mächtig werdende Vergangenheit zur Entladung drängt. In "Almayer's Folly" wird ein kritischer Wendepunkt zum Knotenpunkt von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Eingangssituation.

Auch in den Romanen, die nicht nur ein Erlebnis, sondern den ganzen Ablauf eines Lebens zum Gegenstand haben, werden ent-

62) Marlow betont diese Absicht ausdrücklich: "The means don't concern you except in so far as they belong to the story." (Ch. 326). — ". . . in order to be consecutive in my relation of this affair I am telling you at once the details which I heard from Mrs Fyne later in the day, as well as what little Fyne imparted to me with his usual solemnity during that morning call." (Ch. 107).

63) Vgl. z. B. Nostr. 277 f., T. 52.

64) S. o. S. 17.

scheidende Augenblicke zu Kristallisationspunkten der Darstellung. Dadurch rückt an die Stelle der üblichen Kontinuität ein sprunghaftes Fortschreiten, wobei das Uebersprungene in der Regel rückläufig von der neugewonnenen Position aus beleuchtet wird.

Die Kristallisationspunkte in "Lord Jim" z. B. sind: 1. Der Sprung Jims aus dem sinkenden Schiff. 2. Die einen Monat darauf folgende Gerichtsverhandlung als Höhepunkt des inneren Kampfes Jims und Rückwendung zum Leben. 3. Die Entscheidung, Jim nach der Insel Patusan zu schicken zum Aufbau eines neuen Lebens. 4. Marlows Begegnung mit Jim auf dem Höhepunkt seines Ruhms und seines Glückes. 5. Jims Tod als Sieg über das Schicksal. — "Chance" enthält folgende Kristallisationspunkte, die allerdings nicht im klargeschiedenen Nacheinander — wie in "Lord Jim" — gegeben werden, sondern ineinander verkapselt sind: 1. Floras Erwachen zur Wirklichkeit des Lebens beim Bankrott ihres Vaters. 2. Der Höhepunkt ihrer Verzweiflung. 3. Floras Flucht mit Captain Anthony und der Beginn ihres gemeinsamen Lebens: Verfehlung des Lebens. 4. Die Krisis: De Barrals Giftmordversuch und Floras und Anthonys Ergreifen des Lebens. — In beiden Fällen ist natürlich das dazwischenliegende Geschehen ebenfalls geschildert, aber doch immer nur im Hinblick auf diese herausragenden Höhepunkte.

Zusammenfassend läßt sich also die vorherrschende innere Form in Conrads Werken — sofern sie durch die Menschendarstellung bedingt ist — charakterisieren als eine Verflechtung von Erlebniseinheiten mit den ihnen zugeordneten räumlichen und zeitlichen Perspektiven, die sich um hervorragende Augenblicke des Erlebens konzentrieren. Sie ist Ausdruck eines Suchens und Tastens nach der verschleierten Wirklichkeit, die sich nur im seltenen Augenblick höchster Erlebnisintensität — und nie völlig — enthüllen kann.

2. Die Einheit des besonderen Themas in ihrer Bedeutung für die innere Form.

Bisher wurde die innere Form nur im Hinblick auf eines — wenn auch das wesentlichste — der Elemente in Conrads Werken betrachtet: die Menschendarstellung überhaupt. Diese ordnet sich aber ihrerseits der Einheit des besonderen Themas eines jeden Werkes unter.

Diese Einheit des Themas, die bestimmend für die innere Form des Werkes im ganzen ist, wird repräsentiert durch einen im Mittelpunkt stehenden Hauptträger, dem ein Handlungspartner gegenüberstehen kann. Ist die innere Einheit vollkommen, so muß aber auch die gesamte menschliche und außermenschliche Umgebung in Beziehung zu diesem Thema stehen. Auch dieser Hintergrund als Spiegelung des Themas steht in intensivster Verdich-

tung immer zugleich mit vor dem inneren Auge Conrads.[65] Dadurch unterscheidet sich Conrads Kunst von jeder „naturgetreuen" Wiedergabe eines Lebensausschnittes, der nur lebendige Mannigfaltigkeit ohne innere Einheit schaffen will: bei ihm steht jeder kleinste Zug dieser Mannigfaltigkeit in innerer Beziehung zum zentralen Thema.

Dies gilt zunächst für die Nebenfiguren. Sie treten in der Regel nicht sehr zahlreich auf. Einige Beispiele sollen ihre Rolle bei der Abhandlung des Themas zeigen.

Das zentrale Thema in "Lord Jim" ist die Stellung des Menschen zu seiner empirischen Wirklichkeit. Die Hauptfigur Jim steht vor der Tatsache des unendlichen Abstandes von individueller Idee und empirischer Wirklichkeit; sie löst das Problem durch den Sieg der Idee in der freien Entscheidung eines Augenblicks. Zu Jim tritt als Gegenspieler Brown, der einzig und allein in diese empirische Wirklichkeit — und zwar in ihren tiefsten Schmutz — versunken ist, dessen einziges Ziel die Rache an dieser Welt ist für alle Glücksgüter, die sie ihm versagte. Sein Tod — ebenfalls eine Art Sieg über das Schicksal — ist das Gegenstück zu dem Jims:

> "Standing at the gate of the other world in the guise of a beggar, he had slapped this world's face, he had spat on it, he had thrown upon it an immensity of scorn and revolt at the bottom of his misdeeds." (L. J. 383).

Dieser Revolte gegen das Schicksal steht Chester gegenüber mit seinem Grundsatz: "You must see things exactly as they are" (L. J. 162): er nimmt sich nichts zu Herzen, sondern weiß allen Dingen — auch den weniger einwandfreien — die beste, d. h. für seine praktischen Zwecke nützliche Seite abzugewinnen. Im Vergleich zu Jims Trostlosigkeit über sein Schicksal erscheint dieser "strange idealist" fast als derjenige, der

> "really could see the true aspect of things that appeared mysterious or utterly hopeless to less imaginative persons" (L. J. 172).

Jims innerer Ehrbegriff wird parodiert durch den Franzosen, dem die äußere Ehre allein höchster Wert ist. Die unumstößliche Wahrheit, daß der Mensch im Grunde seines Herzens ein Feigling ist, gehört für ihn nur zu den vielen Wahrheiten, mit denen der Mensch leben muß und auch ohne große Schwierigkeiten leben kann. Untragbar wird dieses Leben für ihn erst dann, wenn Gewohnheit, gutes Beispiel und das Urteil der anderen nicht mehr von einem äußeren Akt der Feigheit zurückhalten, wenn die äußere Ehre verletzt ist (L. J. 147/148). Jim am nächsten von diesen

65) Vgl. o. S. 67 über "Nostromo": diese erste Vision des Hintergrundes enthält bereits den einheitlichen Grundton des ganzen Romans.

Nebenfiguren steht der Kapitän Brierly, der mit über ihn zu Gericht sitzt. Im höchsten Grade selbstbewußt, scheint er völlig unberührbar dem Leben gegenüberzustehen. Bald darauf begeht er Selbstmord. Sein Selbstvertrauen scheint angesichts des „Falles Jim" einen bedenklichen Stoß erhalten zu haben. Sein Ideal von der Würde des Menschen und im besonderen des Seemanns, das er in sich verwirklicht glaubte, kapituliert vor der plötzlich in sich entdeckten Wirklichkeit, und er zieht die Konsequenz, die Jim überwand;

"he committed his reality and his sham together to the keeping of the sea" (L. J. 68).

Aehnlich wird in "The End of the Tether" das Thema in den um Captain Whalley gruppierten Personen variiert;[66] und zwar liegen die verschiedenen Schichten des umrahmenden Geschehens in verschiedener Höhenlage in bezug auf das zentrale Erleben des Captain Whalley. Dies kommt zum Ausdruck in den in verschiedener Höhe und Ferne gelegenen Zukunftszielen und Wünschen (Bekämpfung des Leides der Tochter, Geldgewinn zu sorg- und mühelosem Dasein, Beförderung, Sich-Betrinken).

In "The Nigger of the 'Narcissus'" liegt eine andere Art der Abwandlung vor: aus der Schiffsmannschaft, die in jeder Beziehung durch Halbheit des Fühlens und Wollens gekennzeichnet ist, treten einzelne Gestalten heraus, die verschiedene Haltungen in ihrer Verabsolutierung vertreten.[67]

Einheit sekundärer Art wird auch geschaffen, wenn auf dem Hintergrunde des zentralen Geschehens ein Grundmotiv abgewandelt wird, zu dem alle Personen und Vorgänge in Beziehung stehen. So durchzieht "Heart of Darkness" der Gegensatz "Reality-Unreality": "Unreality" ist der fantastische Einbruch der Zivisation in die Wildnis mit ihrem philanthropischen Gebaren, ihren Grundsätzen, ihrem ganzen Scheindasein; "Reality" ist das Leben der Wildnis mit ihren Eingeborenen, die Hingabe des einfachen Seemanns an seinen Beruf, die innere Substanz des Menschen, sein ehrlicher Glaube an Ideen. Eine ähnliche Rolle spielt in "Chance" der Gegensatz von Meer und Festland, Seeleuten und "shore gang".

Die im Vordergrund stehenden Menschen als die Träger des Themas sind unlöslich verknüpft mit ihrem Hintergrund, ihrer Umwelt; diese ist in den meisten Werken die Natur. Damit wird die Natur zum zweiten wesentlichen Träger für die innere Einheit der Conradschen Werke und zwar auf Grund der sie durchwaltenden einheitlichen Atmosphäre, die gleichfalls das Thema widerspiegelt.

Diese Spiegelung gilt zunächst für das Einzelgeschehen. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür, wie ein Mensch gleich-

66) S. o. S. 33ff.
67) S. o. S. 39ff.

sam seine eigene Atmosphäre mit sich trägt, so daß sein Auftreten die Natur plötzlich zu verwandeln scheint, bietet "The Nigger of the 'Narcissus' ": Die Schiffsmannschaft ist sorglos und vergnügt auf Deck des Schiffes versammelt. Dieser Stimmung der Menschen entspricht die Stimmung in der Natur:

> "The sun was sinking to rest, wrapped in a mantle of warm clouds". (N. 31). ". . . the soft breeze, eddying down the enormous cavity of the foresail, distended above their bare heads, stirred the tumbled hair with a touch passing and light like an indulgent caress." (N. 32).

Plötzlich taucht der Neger James Wait zwischen ihnen auf, und alles ist verändert:

> "He seemed to hasten the retreat of departing light by his very presence; the setting sun dipped sharply as though fleeing before our nigger; a black mist emanated from him; a subtle and dismal influence; a something cold and gloomy that floated out and settled on all the faces like a mourning veil." (N. 34).

Wie sehr sich Conrad um diese intensivierende Spiegelung durch die Natur bemüht, sehen wir aus seiner eigenen Aeußerung über den Schluß von "An Outcast of the Island" (p. 353 ff.):

> "In the treatment of the last scenes I wanted to convey the kind of placidity that is caused by extreme surprise. You must not forget that they are all immensely amazed. That's why they are so quiet — (. . . .). That's why I put in the quiet morning — the immobility of surrounding matter emphasized only by the flutter of small birds." (J.-A. I, 182).

Die Natur als Hintergrund wird zum Interpreten des menschlichen Geschehens, dessen wahre Bedeutung uns durch diese Spiegelung erst recht sichtbar wird. Diese Aufgabe erfüllt die Naturdarstellung z. B. in "Lord Jim" in starkem Maße. Als ein Beispiel sei nur das Unwetter während Jims Zusammensein mit Marlow angeführt (L. J. 177—185).

Nicht nur einmaliges, vorübergehendes Geschehen findet seine Spiegelung in der Natur, sondern auch das Gesamtgeschehen. Das ganze Werk ist in eine einheitliche Atmosphäre getaucht. Besonders tief ist in den ersten Werken Conrads die Handlung in das Leben der Natur eingebettet im Sinne einer engen Verstrickung, eines wechselseitigen In-sich-Hineinziehens von Natur und Mensch. So gerät Almayers Leben und Sein allmählich, aber unabwendbar in Verfall am Rande des tropischen Urwaldes, wo starkes, eigenständiges Leben allmählich von Parasiten und Schlinggewächsen erstickt wird, verfällt und vermodert, in einer "seething mass of corruption", in einer Atmosphäre von "death and decay" (A. F. 71).

Besonders an entscheidenden Wende- oder Höhepunkten verdichtet sich die Atmosphäre zu einem sinndeutenden Naturbild. Ein Beispiel aus A. F.: Immer wenn Dain und Nina zusammenkommen, erscheint ein bestimmtes Naturbild: das verzweifelte Sich-Empor-Winden der üppigen jungen Pflanzen der lebenspendenden Sonne entgegen, hinweg von Tod, Verfall und Fäulnis, woraus sie hervorgegangen sind (A. F. 71). Ist dies nicht Sinnbild für Dains und Ninas Liebe, vor allem für Ninas Sehnsucht nach Befreiung aus der erstickenden Atmosphäre in Almayers Haus? Als Dain später Nina erwartet, um sie mit sich auf seine heimatliche Insel zu nehmen, heraus aus den düsteren sumpfigen Wäldern, erscheint dieses Bild wieder, aber ein neues Motiv taucht darin auf: mit rücksichtsloser Grausamkeit verteidigen die Pflanzen ihr Lebensrecht auf Kosten der dahinsinkenden Baumriesen, denen sie ihr Leben verdanken (A. F. 165, 167). Grausamkeit als Naturnotwendigkeit, ohne die kein Leben sich durchsetzen kann: Dain und Nina müssen heraus aus Verfall und Fäulnis, Nina muß ihren Vater verlassen, um leben zu können; Almayer aber geht daran zugrunde.

Eine derartige Sinndeutung durch das Naturbild kann zum Leitmotiv werden. So in "Lord Jim". Jim steht vor unserem Blick als die helle, leuchtende Gestalt vor einem Hintergrund der Finsternis oder über einem düsteren Abgrund: In Marlows Zimmer steht er — vom Licht beleuchtet — vor der tiefdunklen Nacht (L. J. 128). Während er den entscheidenden inneren Kampf mit sich ausficht, sieht Marlow ihn am Rande der Dunkelheit stehen — vor einer dunklen Zukunft, den Rücken dem Lichte zugewandt:

> "through the open door the outer edge of the light from my candle fell on his back faintly; beyond all was black; he stood on the brink of a vast obscurity, like a lonely figure by the shore of a sombre and hopeless ocean" (L. J. 173). (Vgl. 177).

Das letzte Bild, das Marlow von ihm hat, als er ihn auf dem Höhepunkt seines Ruhms auf Patusan zurückläßt, ist das einer leuchtenden Gestalt vor dem Dunkel der Wälder, der Hochburg der Finsternis:

> "He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side — still veiled. . . The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet, he himself appeared no bigger than a child — then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened world. . . And, suddenly, I lost him. . ." (L. J. 336).[68]

In Jim hebt sich der zum Licht strebende menschliche Geist vom Hintergrunde der Dunkelheit des Lebens ab. So wird er gleichwie

68) Die beiden letzten Punktreihen sind im Text.

diese ewigen Wälder zum Symbol des menschlichen Kampfes gegen diese Finsternis. Hoch oben auf einem Berg im Sonnenschein steht er über der Düsterkeit der Wälder, die sich gleich den dunkeln Wogen eines weiten Meeres unter ihm ausbreiten:

"A brooding gloom lay over this vast and monotonous landscape; the light fell on it as if into an abyss. The land devoured the sunshine; . . . He dominated the forest, the secular gloom, the old mankind. He was like a figure set up on a pedestal, to represent in his persistent youth the power, and perhaps the virtues, of races that never grow old, that have emerged from the gloom. I don't know why he should always have appeared to me s y m b o l i c." (L. J. 264/265).

In "Heart of Darkness" wird der Kontrast zwischen dem aufflackernden Licht und der Dunkelheit zum Leitmotiv, zum Sinnbild für die in das Chaos eindringende menschliche Vernunft (im guten wie im verderblichen Sinne); es durchzieht die Erzählung in den verschiedensten Variationen.

Schon in diesen letzten Beispielen zeigt sich, daß diese Symbolik des Naturgeschehens über das Geschehen des einzelnen Werkes hinausgreift. Nicht nur an diesem einen Fleck der Erde ringt Licht mit Finsternis; sondern dieser Kampf beherrscht das ganze Leben der Natur und der Menschheit. Damit wird die Natur zum Träger einer stark ineinander verflochtenen Symbolik. Ein einzelnes Naturbild erhält eine vielfältige Bedeutsamkeit: Es ist zunächst nur Abbild eines menschlichen Einzelgeschehens. Zugleich ist es auch einerseits verdichtete Repräsentation eines bestimmten Ausschnitts aus dem Leben der Natur, aus der Szenerie des Werkes, andererseits Symbol für ein bestimmtes menschliches Schicksal, das Thema dieses Werkes. Darüber hinausgreifend steht es schließlich für das Leben der Natur überhaupt und damit zugleich als Symbol menschlichen Lebens im Ganzen. Damit steigt die Natur vom bloßen Hintergrund empor zu der Bedeutung einer S i n n d e u t u n g m e n s c h l i c h e n L e b e n s ü b e r h a u p t.

So gewinnen wir durch die Naturdarstellung den unmittelbarsten Zugang zu Conrads Wirklichkeitserlebnis.

Die beiden Erscheinungsweisen der Natur, die am weitaus häufigsten in diesem Werk begegnen, sind D u n k e l h e i t und S t i l l e. Ihnen scheint von vornherein eine besondere Bedeutsamkeit eigen zu sein. In der Tat eröffnet uns die Gestaltung dieser beiden Phänomene einen tiefsten Einblick in Conrads Erlebnis der Natur und damit des Seins überhaupt.

Das Erlebnis der Finsternis und der Stille erhält seine besondere Intensität durch ihre U n b e g r e n z t h e i t in Raum und Zeit.

"There was not a star in the sky and no gleam on the water; there was no horizon, no outline, no shape for the eye to rest upon, nothing for the hand to grasp. An obscurity that seemed without limit in space and time had submerged the universe like a destroying flood." (R. 241).

Nichts Sichtbares bietet dem Auge einen Ruhepunkt, der Hand einen Halt; in eine in Raum und Zeit unbegrenzte Dunkelheit scheint das Weltall getaucht zu sein wie in eine alles-zerstörende Flut.

"The last star, blurred, enlarged, as if returning to the fiery mist of its beginning, struggled with the colossal depth of blackness hanging over the ship — and went out." (T. 88).
"And suddenly he heard Mrs. Travers' voice remote in the depths of the night. — 'Defend the brig', it said, and these words, pronouncing themselves in the immensity of a lightless universe, thrilled every fibre of his body by the commanding sadness of their tone." (R. 237).

So gesteigert wird in diesem letzten Beispiel die Grenzenlosigkeit empfunden, daß sie als das eigentlich Wesentliche des Erlebten dargestellt wird.

Ebenso wird die Stille als unbegrenzt in Raum und Zeit erlebt.

"Donkin chafed at the peace — at the ship — at the sea that stretching away on all sides merged into the illimitable silence of all creation." (N. 147).

"At sea . . . an elemental silence seems to be part of the infinite stillness of the universe." (Ch. 326).

"After a time, as if to beings plunged in the abyss of eternal silence, there came to their ears an unfamiliar thin, far-away voice." (R. 81).

"For a long, long time I faced an empty world, steeped in an infinity of silence, through which the sunshine poured and flowed for some mysterious purpose." (Sh.-L. 91).

Auch die Stille wird erlebt wie eine unendliche Flut, in die das Weltall eingetaucht ist; dieses Weltall *ist* gleichsam Stille, Schweigen und Leere. Besonders in der Nacht, wenn Dunkel und Schweigen sich vereinigen und einander intensivieren, wird dieses Erlebnis der Grenzenlosigkeit mächtig:

"And again, for long hours she remained lost in a vast universe of night and silence where gentle sighs wandering here and there like forlorn souls, made the still sails flutter as in sudden fear, and the ripple of a beshrouded ocean whisper its compassion afar — in a voice mournful, immense, and faint. . ." (N. 104).

Diese Intensität des Unendlichkeitserlebnisses wird begleitet von dem notwendigen komplementären Erlebnis der Einsamkeit und Verlorenheit in dieser Unendlichkeit:

"The profound silence, the vast stillness all round, accentuated the loneliness of the two human beings." (R. 64).
". . . the immensity of the outspread sea, the stillness of the coast, passing north and south beyond the limits of my vision, made up one colossal Presence watching us four dwarfs isolated on a strip of glistening sand." (L. J. 333).

Die Ungeheuerlichkeit verdichtet sich hier zu unfaßbarer riesenhafter Gegenwart, vor der der Mensch zu zwergenhafter Kleinheit zusammenschrumpft.

Vor dieser Unendlichkeit beschleicht den Menschen plötzlich ein Gefühl der Unsicherheit seines eigenen wie menschlichen Daseins überhaupt. In der Dämmerung auf der Weite des Meeres fühlt sich Powell plötzlich vor dem Ungewöhnlichen; kein Horizont bietet dem Auge mehr sichernden Halt (Ch. 292); das vertrauenswürdige, mächtige Schiff wird zum unscheinbaren, undeutlichen Fleckchen, zum bloßen Standort seiner Füße in einem dunkelnden Weltall (Ch. 293). In der Finsternis der Nacht verstärkt sich dieses Gefühl:

"And it was then, while finishing his watch, with the chilly gusts of wind sweeping at him out of the darkness where the short sea of the soundings growled spitefully all round the ship, that it occurred to his unsophisticated mind that perhaps things are not what they are confidently expected to be." (Ch. 324).

Der Mensch fühlt sich vor der Unendlichkeit von Finsternis und Stille am Rande der Vernichtung; ein Schwindel kommt ihn an:

"After sunset I came out on deck again to meet only a still void. . . I leaned on the rail and turned my ear to the shadows of the night. Not a sound. My command might have been a planet flying vertiginously on its appointed path in a space of infinite silence. I clung to the rail as if my sense of balance were leaving me for good. How absurd." (Sh.-L. p. 73/74).

Aber nicht nur leere Unendlichkeit, leerer Abgrund, leere Dunkelheit werden erlebt. In ihnen verbirgt sich vielmehr geheimnisvolles seelisches Leben.

"Then a wild night rushed in — stamped out in a great howl that dismal remnant of a stormy day. . . Outside the night moaned and sobbed to the accompaniment of a continuous loud tremor as of innumerable drums beating far off." (N. 53/54).

"Darkness oozed out from between the trees . . .; the darkness, mysterious and invincible; the darkness scented and poisonous of impenetrable forests." (T. U. 189).

Eines der intensivsten Erlebnisse dieser verborgenen Kräfte begegnet uns in "The Shadow-Line":

"The impenetrable blackness beset the ship so close that it seemed that by thrusting one's hand over the side one could touch some unearthly substance.[69] There was in it an effect of inconceivable terror and of inexpressible mystery. . . It was something I had never seen before, giving no hint of the direction from which any change would come, the closing in of a menace from all sides.

. . . When the time came the blackness would overwhelm silently the bit of starlight falling upon the ship, and the end of all things would come without a sigh, stir, or murmur of any kind, and all our hearts would cease to beat like run-down clocks.

It was impossible to shake off that sense of finality. The quietness that came over me was like a foretaste of annihilation. It gave me a sort of comfort, as though my soul had become suddenly reconciled to an eternity of blind stillness.

The seaman's instinct alone survived whole in my moral dissolution." (Sh.-L. 108/109).

Dunkelheit wird hier erlebt als eine Art überirdischer Substanz, als eine geheimnisvolle Ausströmung des Meeres, von der eine Wirkung unfaßbaren Schreckens, unaussprechlichen Geheimnisses ausgeht. Als eine Bedrohnis, vor der es kein Entfliehen gibt, kreist sie das Schiff von allen Seiten ein: im vorbestimmten Augenblick wird sie schweigend den letzten Rest von Sternenlicht überwältigen und damit das Ende aller Dinge heraufbringen. Angesichts dieses drohenden Weltuntergangs erfaßt den Menschen eine seltsame Ruhe, ein Zustand der Kampflosigkeit, der geistig-seelischen Auflösung als ein vor-läufiger Beginn der allgemeinen Vernichtung. Allein der sich bis zum letzten behauptende Seemannsinstinkt reißt den Menschen noch einmal daraus empor.

Ein solches Erlebnis kann plötzlich alles Dasein in Frage stellen. So geht es dem jungen, sorglosen Seemann, dem sich plötzlich die unter der Oberfläche verborgene Tiefe des Seins offenbart.

"The sky, the sea, the brig itself had disappeared in a darkness that had become impenetrable, palpable, and stifling. An immense cloud had come up running over the

69) Vgl.: "The darkness had risen around the ship like a mysterious emanation from the dumb and lonely waters." (Sh.-L. 73/74).

heavens, as if looking for the little craft, and now hung over it, arrested. To the south there was a livid trembling gleam, faint and sad, like a vanishing memory of destroyed starlight. To the north, as if to prove the impossible, an incredibly blacker patch outlined on the tremendous blackness of the sky the heart of the coming squall. The glimmers in the water had gone out and the invisible sea all around lay mute and still as if it had died suddenly of fright.

Carter could see nothing. He felt about him people moving; he heard them in the darkness whispering faintly as if they had been exchanging secrets important or infamous. The night effaced even words, and its mystery had captured everything and every sound — had left nothing free but the unexpected that seemed to hover about one, ready to stretch out its stealthy hand in a touch sudden, familiar, and appalling. Even the careless disposition of the young ex-officer of an opium-clipper was affected by the ominous aspect of the hour. What was this vessel? What were those people? What would happen to-morrow? To the yacht? To himself? He felt suddenly without any additional reason but the darkness that it was a poor show, anyhow, a dashed poor show for all hands. The irrational conviction made him falter for a second where he stood and he gripped the slide of the companionway hard.

Shaw's voice right close to his ear relieved and cleared his troubled thoughts." (R. 42/43).

Auch hier offenbart sich hinter den gesteigerten Erscheinungen der Nacht, in denen sich seelisches Leben anzudeuten scheint, eine Dunkelheit von eigentümlich unbestimmter Wesenheit: einerseits konkret, undurchdringlich, greifbar, erstickend; andererseits irrational furchterregend und geheimnisvoll. In ihr verborgen schwebt das Unerwartete, unheimlich und ungeheuerlich, jeden Augenblick bereit, seine Hand nach dem Menschen auszustrecken zu vertraut — schrecklicher Berührung. Vor dieser im Dunkeln verborgenen überirdischen Macht wird das irdische empirisch Seiende in Frage gestellt, wird die Zukunft ungewiß. Die plötzliche irrationale Ueberzeugung von der Erbärmlichkeit dieses Scheindaseins macht den Menschen eine Sekunde wanken; aber sofort findet er wieder Halt an empirischer Realität. Der tiefere Sinn dieses symbolischen Erlebnisses ist der: vor einer im Dunkeln verborgenen geheimnisvollen Macht gerät der Mensch und sein Weltbild ins Wanken. Nur durch den festen Zugriff zu der ihm gegebenen empirischen Wirklichkeit behält er sein inneres Gleichgewicht.

Auch die Stille wird als ein solcher Ausdruck inneren Lebens auf dem Antlitz der Natur erlebt:

"I wondered whether the stillness on the face of the immensity looking at us two were meant as an appeal or as a menace." (Y. 81).

"And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect." (Y. 93).

"As soon as Willems' feet had left the planks, the silence which had been lifted up by the jerky rattle of his footsteps fell down again upon the courtyard; the silence of the cloudy sky and of the windless air, the sullen silence of the earth oppressed by the aspect of coming turmoil, the silence of the world collecting its faculties to withstand the storm." (O. I. 257).

Ganz verschieden kann die Bedeutung dieser Stille auf dem Antlitz der Natur sein: klare Stille inneren Friedens; drohende Stille einer mächtigen Natur, die unversöhnlich über unergründbaren Racheplänen brütet; düstere Stille gesammelter Kraft, mit der die Welt dem hereinbrechenden Sturm entgegensieht.

Wie plötzlich und radikal sich das Sinnerlebnis einer derartigen Erscheinungsweise der Natur infolge eines geringfügigen und doch entscheidenden Ereignisses in sein Gegenteil verwandeln kann, zeigt Jims Erlebnis der Stille vor und nach dem verhängnisvollen Auflaufen des Schiffes:

"A marvellous stillness pervaded the world, and the stars, together with the serenity of their rays, seemed to shed upon the earth the assurance of everlasting security. . . Jim on the bridge was penetrated by the great certitude of unbounded safety and peace that could be read on the silent aspect of nature like the certitude of fostering love upon the placid tenderness of a mother's face." (L. J. 17). Plötzlich eine unvermutete, rätselhafte und unheilverkündende Bewegung des Schiffes; "and suddenly the calm sea, the sky without a cloud, appeared formidably insecure in their immobility, as if poised on the brow of yawning destruction". (L. J. 26).

Dieses Naturerleben versinnbildlicht Welterleben überhaupt: Jims Weltsicht ist nach der Erschütterung eine andere als vorher. Nur der unerfahreren Jugend ist das Sein harmonisch, friedlich, sicher; nach der Erschütterung dieser Sicherheit, nach der Ueberschreitung der „Schattenlinie" ist alle scheinbare Ruhe nur unheimliche Maske über einem ungeheuerlichen, gähnenden Abgrund der Unsicherheit und Bedrohung.

Die enge Verstrickung äußeren und inneren Lebens, während Marlow dem monotonen Bericht Jewels vom Tode ihrer Mutter zuhört, wird im folgenden gestaltet:

"An inconceivable calmness seemed to have risen from the ground around us, imperceptibly, like the still rise of a flood in the night, obliterating the familiar landmarks of emotions. There came upon me, as though I had felt myself losing my footing in the midst of waters, a sudden dread, the dread of the unknown depths." (L. J. 312).

Die unfaßbare Ruhe in der äußeren Natur steigt auf über dem Boden wie eine unaufhaltsame Flut; und diese Flut steigt auch zugleich im Inneren auf, überschwemmt und verlöscht alle Grenzen seelischer Regungen. Das Ich verliert den festen Grund unter den Füßen; haltlos wird es mitgerissen vom Schrecken vor unbekannten Tiefen — der Welt, seiner selbst, des menschlichen Seins überhaupt. Das Grauen, das Marlow aus des Mädchens monotonem Bericht entgegenblickt, treibt ihn heraus aus der Ruhe und Sicherheit seiner Weltauffassung:

"It had the power to drive me out of my conception of existence, out of that shelter each of us makes for himself to creep under in moments of danger, as a tortoise withdraws within its shell. For a moment I had a view of a world that seemed to wear a vast and dismal aspect of disorder, while, in truth, thanks to our unwearied efforts, it is as sunny an arrangement of small conveniences as the mind of man can conceive. But still — it was only a moment: I went back into my shell directly. One must — don't you know? — though I seemed to have lost all my words in the chaos of dark thoughts. I had contemplated for a second or two beyond the pale. These came back, too, very soon, for words also belong to the sheltering conception of light and order which is our refuge." (L. J. 313).

Hinter der unerschütterlichen Monotonie der Stimme wohnt das Grauen — wie hinter dem ruhigen Antlitz der Natur. Dem inneren Blick eröffnet sich ein Chaos, eine Welt unermeßlicher und trostloser Wirrnis; während der Geist des Menschen sich doch eine Welt der bis auf das kleinste durchdachten Ordnung geschaffen hat und mit dem Bewußtsein von dieser Welt einen Schutz gegen alle Gefährdung durch das Leben. "In truth"! — ist aber diese von der menschlichen ratio geschaffene Welt die wahre Wirklichkeit? Ist sie nicht vielmehr nur eine künstliche Schutzvorrichtung gegen die wahre Wirklichkeit des Grauens, die Marlow soeben erblickt hat? Aber es ist höchst gefährlich, sich aus dieser Zuflucht herauszuwagen; man muß immer wieder dahin zurückkehren, um das Leben ertragen zu können: "one must — don't you know?"

Und doch ist es ein Zeichen menschlicher Kleinheit, wenn dieser Blick über diese Begrenzung hinaus nicht gewagt wird, wenn der Mensch sich mit seiner kleinen, ungefährlichen, vom Verstande

beherrschten Welt zufrieden gibt, weil er nichts weiß von etwas außerhalb ihrer, — oder weil er die Augen in ohnmächtiger Angst davor verschließt. Das Licht der ratio verkleinert die Welt, läßt allein die ruhelose Betriebsamkeit aufleuchten; erst im Schwinden dieses grellen Lichtes offenbart sich das Leben in seiner Größe und Unendlichkeit. Dies ist auch der Sinn, den Marlow in der Nacht von Patusan erlebt:

"The sun, whose concentrated glare dwarfs the earth into a restless mote of dust, had sunk behind the forest, and the diffused light from an opal sky seemed to cast upon a world without shadows and without brilliance the illusion of a calm and pensive greatness." (L. J. 305/306). Das zerstreute Licht des nächtlichen Himmels, der Sterne macht die Welt weit, nimmt ihr die engen Grenzen: "The starlight . . ., a light so faint and remote that it cannot resolve shadows into shapes, and show the other shore of a stream" (L. J. 312), "the discreet light of stars which showed nothing except great masses of silent shadows, indefinite open spaces, and trembling faintly upon the broad streams made it appear as wide as the sea." (L. J. 311).

In diesem Lichte verschwindet all das, wodurch der Mensch die einfachen, großen Linien der Natur verdeckt hat, macht sich das darunter verborgene wahre Leben fühlbar als ein Unendliches, Unbekanntes. Nacht und Stille enthüllen die Wirklichkeit des Lebens — in der Natur und im Menschen — in ihrer Unendlichkeit, ihrer befremdenden Rätselhaftigkeit und Bedrohnis.

Schluß.

In Conrads gesamtem Werk sehe ich einen jener „Vorstöße in Richtung des ungeheuren Rätsels ‚Wirklichkeit'", durch die der „in seiner Autonomie unsicher gewordene" moderne Mensch neuen Halt zu gewinnen sucht.[70] Es ist der Versuch einer Sinngebung der Sinnlosigkeit, die dem Menschen seine Würde wahrt. Diese Würde besteht im heroischen Sich-Behaupten über dem Abgrund angesichts eines unergründlichen und unabwendbaren Schicksals, im Bejahen dieses Schicksals in seiner Furchtbarkeit und scheinbaren Sinnlosigkeit als einer Erprobung menschlichen Seins.

Diese „Existenzerhellung" im wahrsten Sinne des Wortes erscheint in der ihr am besten angemessenen Gestalt der Kunst. In der Tiefe der schöpferischen Imagination verdichtet sich gelebtes und erlebtes Leben und empfängt seinen Gehalt aus einer bestimmten Sinnerfahrung. Dadurch bekommt diese Kunst eine ungemeine

70) Tillich, Religiöse Verwirklichung, S. 25/26.

Tiefe, die ihren Ausdruck findet in einer alles durchdringenden Symbolik. Das einzelne Faktum wie das einzelne Wort erhalten eine Sinngefülltheit, die — weit über rationale Erschließbarkeit hinaus — die Tiefe des Seins in sich birgt. Wollen wir überhaupt eine Formel auf Conrads Kunst anwenden, so müssen wir sie bezeichnen als Realismus im höchsten Sinne: es handelt sich nicht um einen an der Oberfläche haftenden Positivismus, sondern um einen Realismus, der sich voll an die Erscheinungen hingibt, um durch sie in die Tiefe der inneren Wirklichkeit vorzudringen.

Ihren letzten Grund hat diese Kunst in einem ehrfürchtigen Staunen vor der Tiefe des Seins und seinem Geheimnis und in dem Glauben, daß im Leben ein unbedingter Anspruch an den Menschen ergeht, dem er sich mit der Freiheit seines Selbst stellen muß und kann. Conrads Kunst zeugt von der Gewalt des Lebens und von der Größe des Menschen.

Lebenslauf.

Am 25. März 1907 wurde ich, Johanna Burkhardt, als Tochter des Lehrers Otto Burkhardt in Naumburg/Saale, Provinz Sachsen, geboren. Ich bin evangelischen Bekenntnisses und besitze die deutsche Reichsangehörigkeit.

Zunächst besuchte ich drei Jahre lang die Gehobene Bürgerschule, danach sieben Jahre lang das städtische Lyzeum zu Naumburg/S. 1923 trat ich in das Staatliche Oberlyzeum zu Droyssig bei Zeitz ein und erhielt dort Ostern 1926 das Reifezeugnis, Ostern 1927 das Zeugnis der Lehrbefähigung für Lyzeen. Die folgenden sechs Jahre widmete ich dem Studium der englischen und französischen Philologie, der Geologie, Geographie und Philosophie. Ich begann meine Studien in Marburg (Sommer 1927, Winter 1927/28), setzte sie in Freiburg (Sommer 1928) und Berlin (Winter 1928/29, Sommer 1929) fort, kehrte im Herbst 1929 wieder nach Marburg zurück und blieb dort bis zur Ablegung der Wissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen am 3., 9. und 11. Febr. 1933. Meine praktische Ausbildung erhielt ich von Ostern 1933 bis Ostern 1934 am Städtischen Luisen-Oberlyzeum zu Naumburg/S. Am 22. März 1934 bestand ich vor dem Oberpräsidium der Provinz Sachsen zu Magdeburg die Pädagogische Prüfung und wurde zur Studienassessorin ernannt. Zur Fertigstellung meiner Dissertation in Marburg wurde ich während des Sommers 1934 vom Schuldienst beurlaubt. Seit dem 1. Sept. 1934 bin ich wieder am Städtischen Luisen-Oberlyzeum in Naumburg/S. beschäftigt. Das Rigorosum bestand ich am 14. Nov. 1934.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Auerbach, Deutschbein, Diffené, Frank, Heidegger, Mortensen, A.-M. Schmidt, W. Schmidt, Schultze-Jena, Spitzer, Wedekind (Marburg); Becker, Brie, Greiner, Hassinger, Heiss, Husserl, Schrepfer (Freiburg); Dibelius, Gamillscheg, Krebs, Penck, Pompeckj, Spranger, Wechssler (Berlin).

Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, besonders Herrn Prof. Dr. Deutschbein und Herrn Prof. Dr. Frank für reiche Anregungen und stete, wohlwollende Anteilnahme an dieser Arbeit.